مكتبة الأسرة
1999

مهرجان القراءة للجميع
الأعمال الخاصة

السينما والأدب في مصر

١٩٢٧ - ٢٠٠٠ م

محمود قاسم

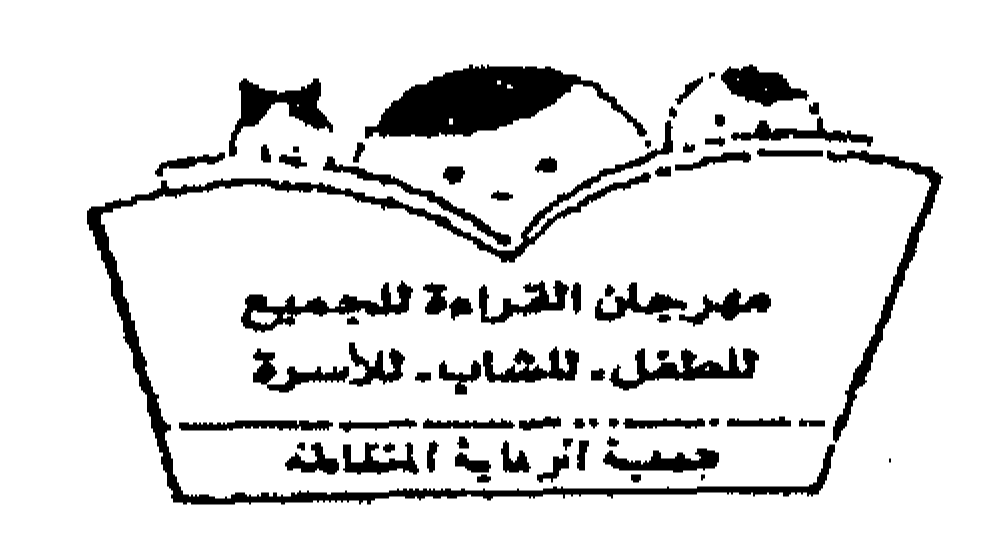


الهيئة المصرية العامة للكتاب

السينما والأدب فى مصر

السينما والأدب
فى مصر
١٩٢٧ - ٢٠٠٠م

محمود قاسم



مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الخاصة)

السينما والأدب فى مصر

محمود قاسم

الجهات المشاركة:

جميعة الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ : هيئة الكتاب

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان : محمود الهندى

المشرف العام :

د . سمير سرحان

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هى تصدر لعامها السادس على التوالى برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائمًا كل ما يثرى الفكر والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة بالشباب. تطبع فى ملايين النسخ التى يتلقفها شبابنا صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجمل والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

قبــل أن تقــرأ

تغير وجه شاشة السينما المصرية تماماً عندما تعامل المخرجون مع الأدب ..

وهذه حقيقة مؤكدة ، يعرفها جميع المتابعين لتاريخ السينما المصرية ، وعن هذا التغير وملامحه ، نقدم هذا الكتاب الجديد فى المكتبة المصرية .. والغريب ، رغم عمق العلاقة بين الأدب والسينما فى مصر ، فإنه لم يصدر حتى الآن كتاب مستقل عن هذا الموضوع ، وإن كان هناك كتاب صدر فى العراق للناقد رضا الطيار ، لم يضم القائمة التى نوردها هنا كاملة . وهى قائمة نعتز بتقديمها لأول مرة عن الأفلام المأخوذة من مصادر أدبية مصرية .

ولا شك أن مثل هذا الموضوع ، القديم الجديد ، يتسع لعشرات الصفحات من الكتب والدراسات الجامعية ، ولا نستطيع أن نؤكد أننا لممنا به كله ، ولكن أهم سمة فى هذا الكتاب أنه ليس تجميع مقالات ، مثلما يحدث أحياناً فى مكتبة السينما . ولكنه مؤلف كامل ، مخصص لأن يصير كتاباً ، ورغم أننا قد اخترنا نماذج بعينها من الكتاب ، والروايات ، والمدارس ، والمخرجين ، إلا أننا شئنا أن نقدم القائمة بأسماء المؤلفين ، حتى لا نكون قد أغفلنا كاتباً ، مهما كانت قيمته الأدبية .

وكما أشرنا ، فإن صفحات هذا الكتاب ليست بمثابة الكلمة النهائية فى موضوع الأدب والسينما ، ولكنها بمثابة مدخل اجتهادى للتعرف على هذا الموضوع الهام .

مثل كل فنون السينما العالمية ، فإن شكل الإبداع السينمائى قد تغير تماماً عندما استند المبدعون إلى الآداب المكتوبة . فإن السينما المصرية قد غيرت تماماً من شكلها ، ومن هويتها عندما انتبهت إلى الإبداع المصرى .

ومن المعروف أن هذه السينما قد عددت مصادرها التى تستوحى منها قصصها ، منها على سبيل المثال الآداب ، والسينما العالمية ، والتحقيقات الصحفية ، وقصص التراث ، ولكن هناك هوية خاصة للأفلام المصرية المستوحاة من روايات ونصوص أدبية ، ليس فقط فيما يتعلق بشكل النص ، ولكن أيضاً بشكل الإبداع نفسه ، فالأدباء الذين عملوا بالسينما ، وعلى رأسهم نجيب محفوظ ، قد استفادوا من تقنية الكتابة السينمائية فى تأليف رواياتهم . وحذا الآخرون حذوهم ، مع التأكيد بأن أغلب المبدعين المصريين قد تعاملوا مع السينما ، واقتبست أعمالهم فى أفلام تتباين درجات أهميتها .

وقد ولّد ذلك تأثيراً بين الطرفين ، السينما والأدب . مما يعكس أهمية الكتابة عن هذه العلاقة وهى ليست بكتابة جديدة ، حيث سبق للكثير من النقاد الإشارة إليها فى مقالاتهم عن الأفلام المستوحاه من نصوص أدبية ، كما وقف عندها بعض النقاد فى كتب قليلة للغاية ، أو فى دراسات كشفت أن الكثير من هؤلاء النقاد لم يقرأوا كافة النصوص الأدبية التى تحولت إلى أفلام ، وأنهم وقفوا عند محطات بعينها لأفلام لها أهميتها ، سواء كنصوص روائية أو سينمائية .

ومن الصعب دراسة هذه العلاقة فى صفحات محدودة . باعتبار أننا أمام كم غزير من الأعمال الفنية ، وأن الباحث فى هذه العلاقة لابد أن يجد نفسه أمام حتمية المقارنة بين الفيلم والنص الأدبى المأخوذ عنه ، مهما كان منهج الدراسة الذى يختاره . فطالما أننا أمام مصدر رئيسى للفيلم ، فلابد من مقارنته بالفيلم ، أو الأفلام المأخوذة عنه . فلا شك أن هناك سبباً ، أو عدة أسباب ، قد

- دفعت بالمخرج ، أو كاتب السيناريو إلى الرجوع إلى هذا المصدر دون غيره ، وفى كل الأحيان فإن النص السينمائى يتغير بدرجات مختلفة عن المصدر الأدبى ، مما يدفع بالسؤال عن سبب التغير الذى لحق بالنص ، وهى مسألة تختلف فى كل نص ، وأيضاً بالنسبة للكاتب ، والمخرج ، حيث نسمع فى بعض الأحيان على ألسنة البعض أن هذه رؤية خاصة للنص ، وكثيراً ما تأتى هذه الرؤية على الأدب ، وتدفع بطرح سؤال من طراز : إذا كانت لك رؤية فلماذا اعتمدت على رؤى الآخرين ، وقمت بتحويرها ؟

وقد لا يكون مجالنا هنا أن نناقش هذه الظاهرة بالتفصيل ، لكن لا شك أن على الباحث أن يطرح المسألة للبحث ، سواء فيما يتعلق بعناصر الحدوتة التى يعتمد عليها الفيلم ، والنص الأدبى ، أو الأشخاص الأساسيين والثانويين . وهو ما سيلاحظه قارئ هذه الدراسة .

* * *

ملمح تاريخى

بالنظر إلى قائمة الأفلام المستوحاة من نصوص أدبية ، نجد أن هناك سنوات ازدهار بعينها ، وأن هناك تلازماً واضحاً بين ازدهار الأدب والسينما فى تلك السنوات ، ففى الربع قرن الأول من عمر هذه السينما ، لم يتم إنتاج سوى خمسة عشر فيلماً بين عامى ١٩٢٧ ، ١٩٥٢ . وذ لك من بين ٦٦٦ فيلما ، باعتبار أن فيلم ، «آثار على الرمال» المأخوذ عن رواية ليوسف السباعى عام ١٩٥٤ هو أول فيلم مأخوذ عن رواية يتم إنتاجه بعد مرور ربع قرن على بداية صناعة السينما المصرية ، وأيضاً بعد قيام ثورة يوليو التى ازدهرت فى سنواتها عملية اقتباس الأدب المصرى إلى أفلام ، أى فى الخمسينات والستينات ، والتى تقلصت بشكلٍ واضح عقب وفاة عبد الناصر عما كان يحدث إبانها .

ويعكس هذا الأمر مدى انفصام العلاقة بين الأدب والسينما فى تلك السنوات ، باعتبار أن الكثير من الروايات المصرية التى كتبت فى الثلاثينات والأربعينات قد تم تحويلها إلى أفلام فى سنوات لاحقة مثل أعمال طه حسين ، ويحيى حقى ونجيب محفوظ ، وتوفيق الحكيم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله وأيضاً بعض أعمال يوسف السباعى ، وإحسان عبد القدوس ، وبالنظر إلى الروايات المأخوذ عنها هذا العدد القليل من الأفلام ، فسوف نكتشف أن رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل قد حولت إلى فيلمين ، ولولا تحمس محمد كريم لها ما عرفت طريقها إلى الشاشة . وهو المخرج الذى تحمس لنصوص أخرى مثل «رصاصة فى القلب» لتوفيق الحكيم . و«الحب لا يموت» وهى قصة قصيرة لإبراهيم المصرى .

كان كريم هو أول من قدم رواية مصرية للسينما عام ١٩٣٠ فى الفيلم الصامت «زينب» والمنشورة باسم «فلاح مصرى» ، ثم عاد عام ١٩٥٢ لإخراجها ناطقة ، وذلك باعتبار أننا أمام موضوع مأساوى يستهويه عشاق السينما ، ومصير زينب العاشقة فى نهاية الرواية ، والفيلمين أشبه بمصائر نساء كثيرات فى الإبداع العالمى ، أحببن ، ومتن على فراش العشق . مثل مرجريت جوتييه ، وجوليت شكسبير ، ومرجريت فاوست جوته ، وغيرهن .

أما بقية الأفلام المأخوذة عن روايات فى هذه الفترة فالنصوص شبه مجهولة فى تاريخ الأدب المصرى . مثل «حياة الظلام» لمحمود كامل ، و«رابحة» لمحمود تيمور ، و«أيام شبابى» لصالح جودت المعروف كشاعر أكثر منه كروائى ، والغريب أن الروايات الثلاث المشهورة التى تم اقتباسها فى عامى ١٩٥٠ ، ١٩٥١ قد تم تغيير عناوينها سينمائياً دون سبب ظاهر ، رغم جاذبية هذه العناوين أدبياً ، مثل فيلم «أخلاق للبيع» المأخوذ عن رواية « أرض النفاق » ليوسف السباعى ، والذى تم تحويله إلى فيلم بنفس عنوان الرواية بعد ذلك بثمانية عشر عاما ، ثم تغير عنوان رواية « لقيطة » لمحمد عبد الحليم عبد الله إلى « ليلة غرام » ، وتحول عنوان كتاب « الوعد الحق » لطه حسين إلى « ظهور الإسلام » . وسوف نلاحظ هذه الظاهرة فى فيلم آخر للسباعى كان هو بداية التعارف الحقيقى مع الأدب هو « آثار على الرمال » المأخوذ عن رواية « فديتك يا ليلى » .

كان هذا الفيلم هو بداية رحلة الانتباه إلى أن الروائيين المصريين يكتبون قصصاً تناسب السينما ، وفى العام التالى مباشرة تم تحويل «إنى راحلة» لنفس الكاتب إلى فيلم . وقام إحسان عبد القدوس بتأريخ الثورة فى فيلم «الله معنا» الذى لم يستوحه من أدبه المكتوب . وقد نبه هذا الفيلم إلى أن قصصه المنشورة تناسب السينما المصرية ، فتم التهافت على تحويل رواياته إلى أفلام ، وبعد

«أين عمرى» لأحمد ضياء الدين عام ١٩٥٦ ، دخل صلاح أبو سيف فى مرحلته الرومانسية الشهيرة ، باهتمامه الملحوظ بقصص إحسان عبد القدوس فى أفلام من طراز «الوسادة الخالية» و«لا أنام» و«الطريق المسدود» و«أنا حرة» ، كما عكف عز الدين ذو الفقار على روايات السباعى الرومانسية من طراز «رد قلبى» و«بين الأطلال» ، وفى تلك الفترة كان نجيب محفوظ يكتفى بكتابة سيناريوهات أفلام تدور أحداثها فى الأحياء الشعبية سواء لصلاح أبو سيف ، الذى كان أول من علمه حرفة السيناريو ، أو لغيره مثل نيازى مصطفى ، وعاطف سالم .

ومن المعروف أن محفوظ قد كتب السيناريو ، فى هذه الفترة لأفلام زملائه من الأدباء ، مثل « الطريق المسدود » ، و « أنا حرة » لعبد القدوس . ولم يتم تحويل أول رواية له إلى الشاشة سوى عام ١٩٦٠ وهى «بداية ونهاية» . وفى عام ١٩٦٣ تم تحويل روايته «اللص والكلاب» التى كانت قد صدرت قبل ذلك التاريخ بفترة قصيرة . ولعل ذلك يرجع إلى أنها تتحدث عن حياة سفاح قصته أشبه بقصة رجل تحدثت عنه الصحف مطولا فى تلك الفترة هو محمود أمين سليمان . وكان نجاح هذا الفيلم سببا فى الاقبال الشديد على قصص الكاتب وتحويلها إلى أفلام .

وإذا كان إحسان عبد القدوس هو الكاتب الأكثر اقتباساً لأعماله فى النصف الثانى من الخمسينات ، فإن محفوظ هو الكاتب الذى إنكبت على أعماله السينما المصرية طوال الستينات . وقد حدث ذلك مع رواياته الجديدة فى تلك الآونة مثل «الطريق» ، ثم مع أعماله التى كتبها قبل الثورة مثل «زقاق المدق» ، والثلاثية . و«خان الخليلى» و«القاهرة الجديدة» .

ويحسب لهذه الفترة أن السينمائيين قد اهتموا بالأدباء الجدد ، أو الشباب ، والذين سرعان ما تعاملت السينما معهم ، مثل يوسف إدريس (مولود عام

١٩٢٧) ، وفتحي غانم ، ومصطفى محمود ، وعبد الله الطوخي ، كما فتش السينمائيون في الدفاتر القديمة لكل من يحيى حقي ، وتوفيق الحكيم ، وطه حسين .

وإذا كانت السينما قد أنتجت هذا العدد القليل من النصوص الأدبية في الربع قرن الأول من عمرها . فإنها في السنوات الخمس الأخيرة من الخمسينات قد اقتبست من الأدب خمسة وعشرين فيلماً ، يعد أغلبهم علامة مميزة في تاريخ هذه السينما ، مثل «دعاء الكروان» لطه حسين ، و«رد قلبي» ليوسف السباعي ، و«بداية ونهاية» لنجيب محفوظ . وقد شهدت السينما نشاطاً آخر مكثفاً للأدباء المعروفين ، حيث عكفوا على كتابة سيناريوهات لأفلام أخرى غير مأخوذة عن نصوص أدبية . وكان منهم نجيب محفوظ ، وإحسان عبد القدوس والشرقاوي .

وشهدت فترة الستينات ازدهاراً ملحوظاً في عدد الأفلام المقتبسة من الأدب المصري ، ونوعيتها ، فطوال هذا العقد تم الرجوع إلى ٨٤ نصاً أدبياً تم إخراجهم في ٨١ فيلماً ، باعتبار أن هناك ثلاثة أفلام تضم تسع قصص قصيرة وهي : «ثلاثة لصوص» و «ثلاث قصص» ، و «٣ نساء» . وقد غلب الاعتماد على إبداع إحسان عبد القدوس ، ومحفوظ والسباعي ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، كما تم اقتباس قصص وروايات لأدباء شباب مثل فتحي غانم – آنذاك – وفوزية مهران ، ومجيد طوبيا .

وفي هذه السنوات بدا أن هناك أدباً ما يصلح للسينما دون غيره ، وإن ما يكتبه أدباء آخرون قد فشل عند تحويله إلى الشاشة ، فبينما كثر التهافت على الأسماء التي ذكرناها عقب نجاح رواياتها في السينما ، فإن حظ أعمال كل من محمود تيمور وعلى الجارم وسعد مكاوي سينمائياً كان أقل ، ولذلك لم يتم التعامل مع أدابهم بعد ذلك إلا في أضيق الحدود . وسوف نرى أن طه حسين

الذى نجحت روايته «دعاء الكروان» سينمائياً قد فشل نفس المخرج بركات فى أن يصنع عملا جذاباً للناس فى فيلم «الحب الضائع» .

ومادمنا نؤرخ لموضوعنا بالعقود ، فإن تواجد نفس الأسماء فى السبعينات لم ينحصر ، حيث ظل كل من محفوظ وعبد القدوس فى صدارة من يستعان بأعمالهم لتحويلها إلى أفلام . والقائمة هنا أطول حيث تضم ثلاثة وتسعين مصدراً أدبياً تم الرجوع إليها فى ٩٢ فيلماً باعتبار أن هناك قصتين من فيلم «صور ممنوعة» مأخوذتين عن أصل أدبى ، وفى هذا العقد توقف التعامل تماماً مع إبداع فتحى غانم ، وحدث اهتمام بمؤلفات صالح مرسى . وبرزت ظاهرة تحول بعض مؤلفات كتاب صحفيين إلى أفلام بصرف النظر عن قيمتها الأدبية مثل موسى صبرى ، وصالح جودت ، وعدلى فهيم ، وزينب صادق .

كما شهدت سنوات السبعينات اشتغال الأدباء الشباب آنذاك بكتابة السيناريوهات ، ومنهم مجيد طوبيا ، وعلى سالم . وكالعادة فإن الأفلام المأخوذة عن مصادر أدبية مصرية كانت هى الأكثر أهمية فى هذه الحقبة ، منها على سبيل المثال : «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى ، و«السراب» و«حب تحت المطر» و«ثرثرة فوق النيل» وغيرها لنجيب محفوظ ، و«ليل وقضبان» لنجيب الكيلانى ، و«حمام الملاطيلى» لإسماعيل ولى الدين ، والذى ستتجه إليه السينما كلية فى الثمانينات ، و«النداهة» و«قاع المدينة» ليوسف إدريس و«السقا مات» ليوسف السباعى .

ومن سمات هذه المرحلة أن المخرجين الشبان الذين أرادوا أن يثبتوا كفاءة ، قد تصدوا لإخراج روايات أدبية مثل حسين كمال الذى بدأ فى الستينات مع «المستحيل» للدكتور مصطفى محمود ، ثم قدم «شئ من الخوف» فى نهاية العقد ، وفى السبعينات أخرج نصوصاً أدبية لكل من السباعى ،

وثروت أباظة . ومحفوظ . وإحسان عبد القدوس . وقدم أنور الشناوى مغامراته الأولى فى «السراب» ثم فشلت كل مغامراته السينمائية التالية ؛ بما فيها المأخوذ عن نصوصه أدبية .

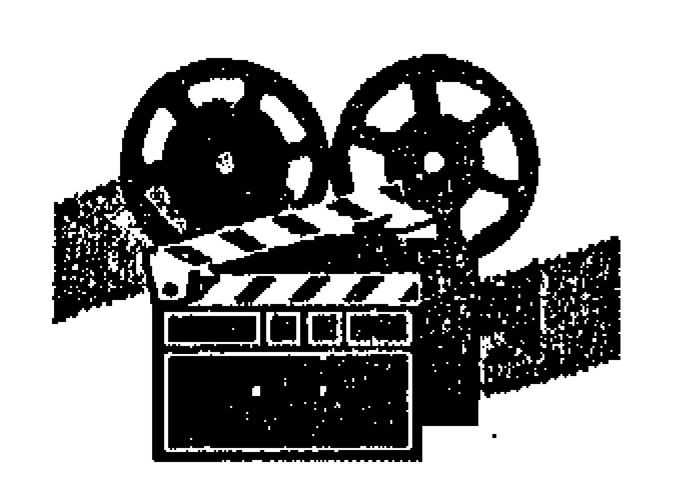
وقد أكدت سينما الثمانينات أنه غالباً ما تتم الاستعانة بأعمال الكاتب وهو على قيد الحياة ، فبعد رحيل محمد عبد الحليم عبد الله لم تلتفت السينما كثيراً إلى أعماله ، وحدث هذا فى الثمانينات مع يوسف السباعى ، وعبد الحميد جوده السحار ، وسوف يحدث هذا مع إحسان عبد القدوس فى التسعينات . وهو الذى غمر العقد الماضى بالعديد من قصصه ذوات العناوين الغريبة .

وفى الثمانينات لم يقل الاهتمام بأعمال نجيب محفوظ ، بل تحولت أعماله مثل «الحرافيش» ، و«أولاد حارتنا» و«الشيطان يعظ» إلى كم كثيف من الأفلام ، حيث اقتبس من «الحرافيش» وحدها ستة أفلام ، وفى هذا العقد تم اكتشاف مناطق القاهرة الخلفية التى كتب عنها اسماعيل ولىّ الدين ، فراحت الأفلام المأخوذة عن قصصه إلى هذه الأماكن ، رغم عدم وجود أى علاقة مقارنة بين قصة الفيلم ، والنص الأدبى الذى كتبه المؤلف ، فانتقلت القصص من «الباطنية» ، إلى «السلخانة» و«أسوار المدابغ» و«بيت القاضى» و«الأقمر» و«حارة برجوان» و«درب الرهبة» وغيرها من دروب المدينة القديمة .

وفى هذا العقد بدا هناك انفصال بين الأجيال الجديدة من الكتاب وبين السينما . والتفت كبار كتاب السيناريو إلى نص أدبى واحد ، أو اثنين على الأكثر ليكون صالحاً سينمائياً عند سكينة فؤاد ، وإقبال بركة ، ويحيى الطاهر عبد الله وجمال الغيطانى . وقد انعكس هذا الانكماش على الأفلام التى تم إنتاجها فى النصف الأول من التسعينات ، فبينما توقف نجيب محفوظ عن التعامل مع السينما عقب فيلم «نور العيون» فإن الكاتبين اللذين تم الالتفات إليهما أكثر من مرة (مرتان فقط حتى الآن) هما خيرى شلبى ، ويوسف

القعيد ، وفى المقابل، ظهر كاتب السيناريو الذى يعتمد على فكرة أصلية ليس لها مصدر أدبى ، وفى السينما الآن مخرجون لم يقتربوا قط من أى نصوص أدبية مصرية مثل محمد خان ، وخيرى بشارة صاحب فيلم «الطوق والإسورة» .

ومن هذا الملمح التاريخى نلاحظ أن السينما اتجهت فى المقام الأول إلى الرواية ، ثم القصة القصيرة ، فالمسرحية ، وإذا كانت هذه السينما قد كررت تجربة الـ REMAKE كثيراً فى أفلام مقتبسة عن نصوص أدبية وسينمائية عالمية ، فإن الروايات المصرية التى تكرر إخراجها فى السينما قليلة ، وهى : « زينب » و « أرض النفاق » و « بين الأطلال » و « اللص والكلاب » و « الطريق » .



سمات عامة للأفلام المأخوذة عن آداب مصرية

أمام هذا العدد الكبير من الأفلام المصرية المأخوذة عن مصادر أدبية محلية ، فلابد أن تكون هناك مجموعة من السمات تجمع بين هذه الأفلام تعكس هوية العلاقة بين الصورة والكلمة ، كما تعكس أيضا مستقبلها . ومن أهم هذه السمات :

١ - يرجع الفضل الأول فى الإهتمام بتحويل روايات ونصوص أدبية إلى أفلام إلى مخرجين بأعينهم مما عكس ثقافة كل منهم . وبقراءة خريطة الأفلام المأخوذة عن نصوص أدبية سوف نرى أنها خريطة مخرجين ، شدهم النص الأدبى ، واكتشفوا صلاحيته للسينما ، فتحمسوا له ، وقد اشترك الكثير من هؤلاء فى كتابة سيناريوهات هذه الأفلام ، وإذا كانت التجربة قد بدأت على يد محمد كريم بفيلم « زينب » . فإن المخرج هنا هو الذى كتب السيناريو والحوار فى كلتا المرتين (صامتا وناطقا) . كما أن كريم كتب سيناريو فيلم « رصاصة فى القلب » التى ألفها توفيق الحكيم . أما الذين كانوا من أوائل المتحمسين للروايات بعد كريم فهو أحمد ضياء الدين الذى فتح الباب لكل زملائه لاكتشاف أن هناك كنزا فى أدب الشباب الذين ينشرون فى الصحف ، أو فى الكتاب الذهبى ، بعد أن قدم فيلمه « أين عمرى » عام ١٩٥٦ ، ورغم أن ضياء الدين قد عمل بشكل متفوق فى أفلام مأخوذة عن روايات عربية ، فإن عينيه كانتا دائما تسقطان على الأدب ، ففى عام ١٩٦٣ قام بإخراج فيلم روائى عن أقصوصة لإحسان عبد القدوس تحت عنوان « عريس لأختى » ، وفى عام ١٩٦٥ قدم رواية « سكون العاصفة » لمحمد عبد الحليم عبد الله ، ثم

قدم الرواية الوحيدة التى تحولت إلى فيلم لفوزية مهران بعنوان « بيت الطالبات » . ولسنا هنا بصدد حصر أفلام ضياء الدين المأخوذة عن أدب ، ولكننا نؤكد أن شغفه بالأدب قد إنعكس فى تجاربه السينمائية ، وأنه لم يهتم فيما بعد بالنصوص الأدبية الشهيرة ، بل وقف عند روايات وقصص قصيرة مجهولة لثروت أباظة ، وأمين يوسف غراب .

وليس فى تاريخ السينما المصرية مخرج يضارع صلاح أبو سيف اهتماما بالأدب ، فبالإضافة إلى هذا الكم من الروايات ، فإنه قد جذب إلى السينما كتاباً روائيين بارزين ، كتبوا على يديه ، له ولغيره ، أهم الأفلام ، مثل نجيب محفوظ ، ويوسف غراب ، وكان أبو سيف وراء تحويل أبرز أعمال إحسان عبد القدوس إلى أفلام ، ثم كان أول من قدم رواية لنجيب محفوظ إلى السينما وهى « بداية ونهاية » ، وهو أول من قدم يوسف إدريس فى فيلم « لا وقت للحب » ، وأول من قدم روايات إسماعيل ولى الدين ، ويوسف القعيد وأحمد رشدى صالح . ولطفى الخولى . وهو الوحيد الذى تحمس لنص ملىء بالأحداث الكئيبة ليوسف السباعى تحت عنوان « السقامات » ، وباعتبار أنه الكاتب الذى شغف به القارئ رومانسيا شفافا فى رواياته .

ثم يجىء كل من حسام الدين مصطفى ، وحسين كمال ، وحسن الإمام الذى اهتم دوما بالروايات الشعبية الفرنسية ، وبركات وكمال الشيخ ، ثم أشرف فهمى ، وعاطف الطيب .

وقد ارتبطت نجاحات حققها هؤلاء المخرجون بالنصوص الأدبية التى قاموا بتحويلها إلى أفلام ، ويمكن التأكد من هذا فى قائمة أفلام حسام الدين مصطفى ، وحسن الإمام ، وبركات وكمال الشيخ على سبيل المثال . ومن الواضح أن الكثيرين منهم ، وغيرهم ، سرعان ما عادوا للأدب مرة أخرى مهما ابتعدوا عنه ، ولعل تجربة كمال الشيخ هى أوضح مايكون لتفسير هذه العلاقة .. فمنذ أن قدم « اللص والكلاب » عام ١٩٦٣ وهو يبحث دوما عن

نص أدبى جديد ، فقدم روايات أخرى لنجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، وجمال حماد ، وفتحى غانم ، ونهاد شريف وصالح مرسى .

٢ – فيما قبل ، كان هناك حد فاصل بين الأدباء والسينمائيين ، يتم التعاون بين الإثنين فى أضيق الحدود . ولكن ما إن بدأت الصلة تتوطد ، حتى وجدت السينما فرسانها من رجال الأدب ، وقام العديد من الأدباء بكتابة سيناريوهات الكثير من الأفلام غير المأخوذة عن روايات ، أو نصوص أدبية ، ومنهم على سبيل المثال نجيب محفوظ ، وإحسان عبد القدوس ، ويوسف السباعى .

ومن الأهمية الحديث عن دخول نجيب محفوظ إلى عالم السينما كاتبا للسيناريو ، وهى رحلة بدأت عام ١٩٤٥ . أى قبل أن يكتسب الكاتب شعبيته التى عرفت عنه عقب نشر أعماله فى سلسلة « الكتاب الذهبى » ، فقد روى لى صلاح أبو سيف أنه هو الذى علم محفوظ الفارق بين السيناريو والقصة الأدبية وأن الكاتب سرعان ما استوعبها . وهذه التجربة رويت فى أكثر من موقع ، خاصة على لسان أبو سيف فى الإحتفالات بمرور ثمانين عاما على ميلاده ، ودونها هاشم النحاس فى كتابه : « نجيب محفوظ على الشاشة » (١) ، حيث يجىء على لسان الكاتب :

« عرفنى صديقى المرحوم الدكتور فؤاد نويرة بصلاح أبو سيف ، وطلب منى أن أشاركهما فى كتابة سيناريو فيلم للسينما اخترنا له فيما بعد اسم « مغامرات عنتر وعبلة » ، وكان صلاح أبو سيف هو صاحب فكرة الفيلم ، وقد شجعنى للعمل معه أنه قرأ لى « عبث الأقدار » ، وأوهمنى بأن كتابة السيناريو لا تختلف عما أكتبه عندما سألته عن ماهية هذا السيناريو الذى لم أكن أعرفه والحقيقة أننى تعلمت كتابة السيناريو على يدىّ « صلاح أبو سيف » . كان

---

(١) نجيب محفوظ على الشاشة (٤٥–١٩٨٨) هاشم النحاس ، الألف كتاب الثانى – هيئة الكتاب – القاهرة – ١٩٩٠ ص١٥ .

يشـرح لى فى كل مرحلة من مراحــل كـتابتـه مـاهو المطلوب منى بالضبط ، وبعد أن أنفذه أعرضه للمناقشة التى كان يشاركنا فيها الدكتور فؤاد نويرة ومعه عبد العزيز سلام كاتب الحوار ، والأغانى » .

وقد عمل محفوظ فى كتابة نصوص مأخوذة عن روايات عالمية ، وأيضاً عن روايات عربيـة . فكتب سيناريو فيلم « أنا حرة » . و« الطريق المسدود » . أما إحسان عبد القدوس فقد كتب سيناريو « الله معنا » عام ١٩٥٥ دون أن يكتبه كنص أدبى ، وكان آنذاك مشـهودا له كقصــاص بعد أعمــاله من طراز « صانع الحب » ، « بائع الحب » . وكان يشارك فى كتابة سيناريوهات بعض أفلامه ، إلا أنه أول كاتب مصرى ينشر سيناريو فيلم جديد قبل أن يتم إخراجه فى السبعينات . من خلال « هذا أحبه وهذا أريده » ، و« بعيدا عن الأرض » أسـوة بأدباء عـالميين منهم تينسى ويليـامـز والآن روب جـرييـه . ومن بين السيناريوهات التى اشترك فى كتابتها مأخوذة عن رواياته « لاتطفئ الشمس » حيث أعد الحوار ، و« الخيط الرفيع » وغيرهما .

أمـا يوسف السبـاعى فـقـد تعددت مـشاركـتـه فى كـتـابة بعض الأفـلام المأخوذة عن قصصه ، ولكنه فى نفس الوقت كـتب سيناريوهات أفلام مـأخوذة عن قصص آخرين ليست أدبية ، منهما « مولد يادنيا » و« شارع الحب » .

٣ – تجىء أهمـيـة دراسـة العـلاقـة بين الأدب والسّينمـا فى مـصـر ، أن الأدب قد غير شكل وخريطة الإبداع السينمائى فى مصر ، وذلك مثلما حدث فى أى سينما عـالمية اعتمدت فى بعض إبداعـها على الإبداع . ويمكن تقسيم شكل السينما وهويتـها فى مصر حسب الرجـوع إلى الأدب ، أو الإبتعاد عنه ، وذلك مثلما أشرنا فى بداية هذه الدراسة . فهناك مرحلة ما قبل التركيز على الأدب ، فى هذه المرحلة انتشرت أفلام الكوميـديا الموسيقـيـة ، والميلودرامـا الإجتماعية ، وعلى سبيل المثـال ، فإن الأفـلام الغنائية ، والكومـيديا الموسيقية تحتاج إلى نوع معين من الحدوتة البسيطة ، يتم حشو أحداثها بالاستعراضات ،

والغناء ، أما الأفلام الميلودرامية الشهيرة ، فقد اقتبستها السينما المصرية عن نصوص عالمية ، خاصة من الأدب الفرنسي مثل « بائعة الخبز » ، و « فاني » و « غادة الكاميليا » .

والغريب أنه ما إن بدأت مخاطرة التعامل مع الأدب ، حتى بدأت أفلام الاستعراض فى الانكماش إلى الحد الذى وصلت إليه فيما بعد ، وكان على من تحمسوا لهذا التغيير أن يجدوا الموضوع الذى يجذب المتفرج إليه بدلا من الغناء الاستعراضى . وهكذا بدخول الأدب بشكله المكثف إلى الشاشة حل الموضوع المتكامل محل الاستعراض الغنائى الذى كان يسيطر غالبا على أكثر من نصف زمن الفيلم (راجع فيلم قلبى دليلى على سبيل المثال) .

وفى هذه الأفلام الجديدة وجد المتفرج نفسه أمام مكان أكثر قربا إليه ، وأشخاصا مثاليين يتمنى أن يكون على شاكلتهم نفسيا واجتماعيا ، وأن الموضوع التقليدى الذى اعتاد على رؤيته ، وهو المعزول الذى يفسد بين الأحبة ثم يلقى جزاءه ، قد تغير ، وحل مكانه موضوع عن أشخاص يفكرون بشكل عقلانى فى التعامل مع الحياة ، فهم أصحاب قضايا تجاه الوطن ، والحياة ، ولديهم أفكارهم ، ومثالياتهم ، وأيديولوجيتهم ، وهكذا جاءت فايزة فى « الطريق المسدود » لصلاح أبو سيف مغايرة لمئات النسوة اللائى سبق التعرف عليهن مغلوبات على أمورهن فى العديد من الأفلام . وتكرر ظهور مثل هذه المرأة فيما بعد فى « أنا حرة » و « النظارة السوداء » ثم انتقلت إلى أفلام أخرى من طراز « اعترافات امرأة » لسعد عرفة المأخوذ عن رواية لسعاد زهير ، و« الباب المفتوح » لبركات .

حتى شكل الرومانسية قد تغير فى الأفلام المأخوذة عن روايات ، فالعزول التقليدى قد تحول إلى فساد حكم فى « رد قلبى » ، وهنا امتزجت قصة الحب ، بالواقع الاجتماعى ٦ والتغيير السياسى الذى شهدته مصر قبل وبعد ثورة ١٩٥٢ . وفى أفلام رومانسية أخرى فوجئ المتفرج برقى خاص فى

أسلوب التخاطب بين العشاق ، مثلما حدث فى « إنى راحلة » ، و« بين الأطلال » ، وبدا الحوار مختلفا عما كان يسمعه فى أفلام مماثلة .

لكن التغيير الأساسي كان فى المكان ، والأشخاص ، ففي قصص إحسان عبد القدوس التى تحولت إلى أفلام ، هناك طبقة راقية إجتماعية . أو لعل هناك طبقة متوسطة لكنها تمتلك نفس سمات الرقى الإجتماعى ، وأبناء هذه الطبقة يختلفون عن سكان القصور فى أفلام كثيرة أنتجت قبل ١٩٥٢ ، وغير مأخوذة عن نصوص أدبية ، سواء في همومهم ، أو فى رؤيتهم للحياة ، وأيضا في مشاعرهم ، وطرق التعبير عنها ، وقد ربط الكاتب أبطاله بأجواء أسرية عكس من خلالهم كيف يفكر المقتدرون ، ويعيشون حياتهم ، وذلك فى أفلام مأخوذة عن روايات ، مثل « لاتطفئ الشمس » ، « الطريق المسدود » ، « بئر الحرمان » . وعندما تحدث عبد القدوس عن الأسر البسيطة ، لم يختر الدنيا منها ، مثلما فعل نجيب محفوظ فى « زقاق المدق » مثلا ، وبل رأينا أسرة موظف بسيط فى « بيتنا رجل » و « الوسادة الخالية » .

هناك فريقان من الكتاب ، نقلوا القارئ بأعمالهم ، التى تحولت إلى أفلام، إليها ، الأول تحدث عن طبقة المواطن المقتدر ، وهو غالبا الموظف فى تلك الفترة ومنهم عبد القدوس ، والسباعى ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، أما الفريق الثانى ، فقد توغل إلى حيث منابت الفقر ، فيما سمى بالأحياء الشعبية ، وكانت الأفلام المأخوذة عن نجيب محفوظ أفضل هذه الأمثلة ، ومنها « بداية ونهاية » و « القاهرة ٣٠ » و « خان الخليلى » ومن هؤلاء المؤلفين أيضا عبد الله الطوخى ، وأمين يوسف غراب ، ويوسف إدريس .

وليس هناك حد فاصل فى الأماكن التى ذهب إليها أبطال هذه الروايات والأفلام ، فهناك تنوع من الأشخاص والأماكن فى أعمال محفوظ على سبيل المثال ، ولنراجع معا العوالم التى انتقل فيها صابر رحيمى فى « الطريق »

والانتماءات الإجتماعية التى يمثلها نزلاء بنسيون « ميرامار » . والتباين بين طبقة عيسى الدباغ العاهرة ريرى فى « السمان والخريف » .

وقد غيرت هذه الروايات من نمطية الأشخاص الذين اعتاد عليهم المتفرج فى السينما المصرية ، مثل المفهوم المألوف للشرير ، أو للعاشق ، أو للخيانة الزوجية . وبدا المؤلف كأنه لايروى حدوتة للتسلية ، وإنما هناك فكرة إنسانية ، أو فلسفة عامة وراء مغزى تلك الحدوتة ، مثلما فى نهاية فيلم «المذنبون» و « الحرام » و « العيب » و « شيء من الخوف » و « لاشيء يهم » وغيرها .

٤ - هناك تدرج إحصائى فى الأفلام المصرية المأخوذة عن آداب محلية ، يكشف أن هناك هوى خاصا بين صناع السينما ، وبين إبداع أدباء بأعينهم ، وذلك بالنظر فقط إلى الأفلام المأخوذة عن آداب ، بصرف النظر عن نشاط الكاتب فى كتابة السيناريوهات ، ويتصدر هذه القائمة إحسان عبد القدوس حتى عام ١٩٩٦ (٤٤فيلما) يليه نجيب محفوظ (٤١فيلما) . ثم يلى ذلك يوسف السباعى (١٥فيلما) ، إسماعيل ولى الدين (١٤فيلما) ، ويوسف إدريس (١٢فيلما) . أما بقية الأسماء فيقل عدد الأفلام فيها عن عشرة لكل كاتب . ويرتفع إسهامات كل من أمين يوسف غراب ، وثروت أباظة ، ومحمد عبد الحليم عبد الله .. وهناك تجارب واحدة يتيمة لكتاب كبار مثل محمد حسين هيكل ، وبشكل عام فإن أكثر الأعمال الصالحة سينمائيا لهؤلاء الكتاب قد تم تحويلها إلى أفلام . وعندما كتب نجيب محفوظ فى نهاية السبعينات قصصا غير صالحة للسينما ، إما لصعوبة تحويلها ، أو لأن أحداثها تدور فى التاريخ ، توقفت السينما حائرة ، ثم تجاهلت هذه الأعمال مثل « أمام العرش » و« ليالى ألف ليلة » و « رحلات ابن فطومة » وغيرها . مما كشف أن السينما نظرت إلى نوع محدود من الإبداع عند نفس الكاتب ، أو عند كاتب آخر يسير فى نفس الدرب ، مثل اسماعيل ولى الدين وخيرى شلبى .

٥ – يطرح السؤال نفسه دوماً : لماذا يتحول الأدب إلى سينما ؟ ، قد لاتكون الإجابة فقط بأنها محاولة لتجسيد خيالات الناس فى صور يشاهدونها حقيقة . ولكن لخصوبة الأفكار ، والتجربة الجاهزة أمام المخرج الذى ينهل منها دوماً ، وفى العالم تجارب خصبة حقيقية مأخوذة سينمائيا عن أعمال شكسبير وديستوفسكى ، وتولستوى وآخرين . ولكن كثيرا ماتختلف رؤى الفنان الذى يعيد صياغة هذه الأعمال سينمائيا ، سواء كان المخرج أو كاتب السيناريو، ومن هنا يجىء ثراء الكتابة عن هذه العلاقة ، عند المقارنة بين رؤية كل من المؤلف وصانع الفيلم لنفس الفكرة ، وفى آلاف الأفلام المقتبسة عن آداب ، داعب صناع الفيلم خيالاتهم فأضافوا ، وغيروا ، وحذفوا ، فعرّضوا أعمالهم للمقارنة ، فهل ماتم من تغيير كان أفضل أم أساء إلى اقتباس العمل الأدبى إلى السينما ؟

وفى السينما بدت هذه السمة واضحة تماماً . فمن نصوص بدت أقرب إلى الرواية الأدبية كأنه التطابق الهندسى ، مثل « يوميات نائب فى الأرياف » و« أم العروسة » ، و« زقاق المدق » ، و« بداية ونهاية » ، إلى مسخ كامل للعمل وتشويهه لمجرد أنه ليس بينه وبين الأصل سوى اسمه مثل « نور العيون » و « السلخانة » .

وقبل التوغل فى هذه النقطة ، فإن السينما المصرية اعتمدت على عدة أصول أدبية منها الرواية ، ثم القصة القصيرة المكتوبة فى صفحات قليلة ، وأخيرا المسرحية . والمصدرين الآخرين يستوجبان كثيرا إحداث تغييرات ، وإضافات باعتبار أن المسرحية على الخشبة ، أو فى النص تدور فى مكان محدود مغلق ، وهذا لايتناسب مع حرية الكاميرا . ولذا تغيرت الأفلام المأخوذة عن « الناس اللى تحت » لنعمان عاشور ، و « القضية » للطفى الخولى ، و « الأيدى الناعمة » لتوفيق الحكيم ، وغيرها تغيرا واضحا ، وفى الأفلام المأخوذة عن القصص القصيرة اقتبس فقط العنوان ، والفكرة العامة ،

وشاهدنا على الشاشة عالما مختلفا تماما ، مثل « امبراطورية ميم » و « عريس لأختى » و « أين عقلى » ، و « مبكى العشاق » .

وتبعا للتجدد والتعددية فى هذه العلاقات أعطى السينمائيون لأنفسهم الحق فى إحداث مايرونه من تغييرات عن النص الأدبى ، تحت مسميات عديدة أبرزها « أنها رؤية السينمائى » . وتحت هذه المسميات تمت إضافات عديدة يمكن قبولها ، وحدثت مهازل كثيرة جعلت كاتبا كبيرا مثل نجيب محفوظ ، الذى لم يتدخل قط فى أعماله التى تحولت إلى أفلام ، أن يعلن اعتراضه على ما حدث فى فيلم « نور العيون » من تغييرات حولته إلى استعراض فى الرقص الشرقى . ومثل هذه التغييرات الكثيرة ، تستوجب الوقوف عند كل منها ، ودراسة مقارنة حقيقية فيما بينها . ومن المعروف أن المكتبة المصرية فقيرة جدا فى هذا النوع من الكتب ، ولايكاد يكون هناك سوى كتاب واحد لهاشم النحاس عن أفلام قليلة جدا مأخوذة عن نجيب محفوظ . وهناك كتاب آخر عن سينما نجيب محفوظ ملئ بالأخطاء المعلوماتية .

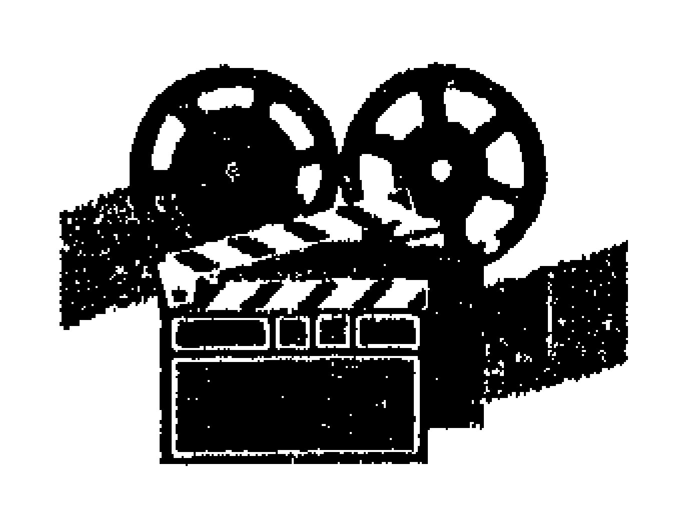
من أمثلة هذه التغييرات ، مارأيناه فى مشاعر الحب التى ربطت بين عباس وفايزة فى « أنا حرة » ، ثم عودة مايسة إلى حبيبها فى القصة الأولى من قصص « البنات والصيف » التى تحولت إلى فيلم « وسقطت فى بحر العسل » لصلاح أبو يوسف ، حيث رفضت مايسة فى الأقصوصة أن يكون حبيبها هو الرجل الذى يحب تلك المرأة المشحمة القريبة شكلا من الجاموسة . وإن توضع شفتيه عليها مثلما تطبعان على شفتى هذه المرأة . أما فى « العذراء والشعر الأبيض » ، فقد وافقت الزوجة أن تكون هناك علاقة جنسية بين زوجها ، وربيبتهما ، وأن تستمر هذه العلاقة . أما فى الفيلم ، وتبعا لقوانين الرقابة ، فقد تم تغيير هذه النهاية تماما ، وتزوجت الصغيرة من شاب يحبها .

وفى أعمال نجيب محفوظ تغيرت أحداث كثيرة ، مثل نهاية سعيد مهران فى « اللص والكلاب » الذى قرر أن يسلم نفسه فى نهاية الرواية ، وفى نهاية

فيلم « السمان والخريف » عادت ريرى وابنتها إلى عيسى الدباغ ، بينما كان رفضها قاطعا لمواصلة العلاقة معه فى الرواية .

وحسب ظروف الإنتاج ، قرر صلاح أبو سيف أن يغير من نهاية مصير « السقا » فى الفيلم ، فلم يميته ، ووهبه الحياة ، كما وجد أن ذلك يقلل من كآبة الفيلم ، وفى حديث له فى إحدى الندوات عن الفيلم بجمعية سينما الغد أشار إلى أنه كان ينوى أن يميت السقا ، والدليل على هذا الشروخ الدائمة فى جدران المنزل ، ولكنه قرر عدم قتله لأسباب إنتاجية وفنية .

وهناك أفلام عديدة ليست فيها أى صلة بين النص الأدبى ، وما شاهده الناس ، فالشيخ حسنى هو إسم هامشى فى رواية « مالك الحزين » لابراهيم أصلان ، التى تحولت إلى « الكيت كات » لداود عبد السيد . كما أن اسم المعلمة وردة لايرد إلا فى سطور قليلة فى رواية « الباطنية » ، فإذا بكاتب السيناريو يجعلها الشخصية المحورية فى الفيلم، وقد تم اقتباس قصة أقرب إلى فيلم «الأب الروحى» الأمريكى ، تحت اسم رواية « السلخانة » لإسماعيل ولى الدين . وحدث نفس الشيء عند اقتباس رواية « بيت القاضى » حيث استعان كاتب السيناريو برواية روسية لألكسندر كوبرين ، واحتفظ بالإسم الأصلى لعنوان نفس الكتاب . وقد أثارت الصحافة الفنية هذه القضية عند عرض الفيلم عام ١٩٨٤ . كما اكتشف بعض الأدباء أن قصصهم قد تم تحويلها إلى أفلام دون ذكر أسمائهم ، مثل محمود البدوى الذى اتجه إلى القضاء وأثبت أن فيلم «زوجتى والكلب» لسعيد مرزوق قد اقتبس عن إحدى قصصه المنشورة فى مجموعته القصصية .



قـراءة سينمائية للآداب المصرية

عند دراســة العلاقة التبادلية بين الأدب والسينما في مصر ، تصـبح كافة الدراسة ناقصة ، إذا لم يتم فيها الرجوع إلى كل الأمثلة . بمعنى أن كل فيلم مـأخوذ عن رواية هو حالة نموذجية فريدة في إطار عـام ، يجب عـدم تجاهله مهما كانت الأسباب . وبالتالي فإنه حتى الآن لم نر الدراسة الكاملة التي أعطت لهذا التعاون حقـه ، وكافة الدراسات المتناثرة ، تحتاج إلى تجميع جهود مكثفة وإلى تدبير كافة النصـوص السينمائية والأدبية من أجـل اكتمال الدراســـة .

وعلى سبيل المثال ، فإن كافة الدراسات التي قدمت عن نجيب محفوظ والسينما لم تقف عند كل أفلامه ، وبدأ بعضـهـا أشـبه بالمتابعة الصحفية . أما البعض الآخـر ، فقـد توقف في صفحات طويلة عند فيـلم واحـد أو أكثر وبدا كأن الكاتب يعرف أن دراسة محفـوظ في السينما يحتـاج في حد ذاته إلى عشرة مجلدات . كما أن البيانات الخاصة ببعض الأفلام كان في حاجة إلى تصـحيح.

ولذا ، فلن ندع أننا سوف نغطي كـافـة التـجـارب السينمائية التي تمثل العلاقة بين الأدب والسينما ، وإنما سوف نتوقف عند عدة نماذج ، شريطة أن يكون التمـثيل جيداً لهذه الظاهرة ، بأن تمثل كـافـة الأجيال من المؤلفين ، والمخرجين ، وإن تكون ذات أهمية يستوجب الوقوف عندها سينمائياً . وأدبياً . وهذه الأفلام هي :

١ – من أعمال نجيب محفوظ : بداية ونهاية (صلاح أبو سيف) – اللص والكلاب (كمال الشيخ) – زقاق المدق (حسن الإمام) – أهل القمة (على بدرخان) – الحب فوق هضبة الهرم (عاطف الطيب). صورة (مدكور ثابت).

٢ – من أعمال إحسان عبد القدوس : فى بيتنا رجل (بركات) – العذراء والشعر الأبيض (حسين كمال) – حتى لا يطير الدخان (أحمد يحيى) .

٣ – من أعمال الحكيم : يوميات نائب فى الأرياف (توفيق صالح) .

٤ – من أعمال طه حسين : دعاء الكروان (بركات) .

٥ – من أعمال يوسف السباعى : السقا مات (صلاح أبو سيف) .

٦ – من أعمال يوسف إدريس : الحرام (بركات) .

٧ – من أعمال السحار : أم العروسة (عاطف سالم) .

٨ – من أعمال يحيى حقى : البوسطجى (حسين كمال) .

٩ – من أعمال الشرقاوى : الأرض (يوسف شاهين) .

١٠ – من أعمال يحيى الطاهر عبد الله : الطوق والإسورة (خيرى بشارة) .

١١ – من أعمال صالح مرسى : الصعود إلى الهاوية (كمال الشيخ) .

١٢ – من أعمال يوسف القعيد : زيارة السيد الرئيس (منير راضى) .

١٣ – من أعمال نهاد شريف : قاهر الزمن (كمال الشيخ) .

١٤ – من أعمال اسماعيل ولى الدين : أبناء وقتلة (عاطف الطيب) .

١٥ – من أعمال د. هيكل : زينب (محمد كريم) .

١٦ – من أعمال محمد عبد الحليم عبد الله : غصن الزيتون (السيد بدير) .

١٧ – من أعمال أندريه شديد : اليوم السادس (يوسف شاهين) .

* * *

أولاً : من أعمال نجيب محفوظ

كان فيلم «بداية ونهاية» واحداً من الأفلام التى أعطت لكافة شخصياتها النموذج الرئيسى ، بمعنى أننا من خلال هذه الشخصيات نجد أنفسنا أمام مستويات درامية متعددة ، ففيما قبل ، كان هناك البطل الرئيسى للحدث ، وكل من حوله بمثابة مساعدين ، أو شخصيات هامشية ، ولكن الأبناء الأربعة فى تلك الأسرة التى فقدت عائلها لهم نفس المستوى الدرامى ، ولكل منهم حكايته الرئيسية إلى جوار حكاية أخيه . كل من حسن ، وحسين ، وحسنين ، ونفيسة . والأم موجودة بشكل قوى فى طرف من هذه الحكايات ، تكاد هى التى تجمعهم فى خيط واحد . ويبدو ذلك واضحاً فى الرواية ، حيث توزعت الفصول بين الأخوة بالتساوى ، وجمعت بين بعضهم أحياناً ، مثل الفصل الذى يذهب فيه حسن إلى والد سلمان كى يطلب منه أن يقيم فرح ابنه ، والفصول التى جمعت حسنين وحسن فى كل مرة يذهب إليه ، إما لطلب المال ، أو لإبعاده عن طريق الإجرام . ثم الفصول الأخيرة التى جمعت بين نفيسة وحسنين ، ومحاولة حسين خطبة نفس الجارةالتى سبق لأخيه أن تركها .

وفى فيلم صلاح أبو سيف حدث نوع من التهميش لشخصية واحدة ، باعتبارها بعدت عن الدائرة المكانية الأساسية التى تدور فيها أحداث الرواية ، وذلك حين انتقل حسين للعمل فى مدينة طنطا كموظف . بينما ظلت بقية الشخصيات تتحرك بنفس القوى تقريباً . كما هى فى الرواية ، وقد سارت قصص كل من نفيسة ، وحسنين ، وحسين متجاورة ، من صعود وهبوط . فها

هو الشاب الطموح ينضم للكلية العسكرية ، بينما نفيسة مستمرة فى ممارسة العهر فى سيارات الزبائن ، وتتطور علاقة حسن بتهريب المخدرات بعد أن فشل فى أعمال الغناء ، وحتى تصل الأحداث إلى ذروتها ، تبدأ بسقوط حسن وهروبه من الشرطة ، ثم يأتى ضابط لاستدعاء حسنين إلى القسم ، وهناك يكتشف إلى أى حد هو فوق سطح منهار ، بعد أن يعرف أن نفيسة قد ضبطت فى بيت سرى . ويقرر أن يدفعها للانتحار ثم يلحق بها .

هذه الشخصيات لم تبد منفصلة عن المكان الذى تعيش به ، مثلما نرى فى الكثير من أفلام السينما المصرية ، بل هى جزء من نسيج المجتمع ، والدائرة الاجتماعية وإن كانت ضيقة ، لكن خيوط النسيج متماسكة ، فمن داخل غرفة الأسرة يمكن لنفيسة أن تطل على حانوت سليمان ، وفى نفس البيت يسكن شفيق أفندى ، الذى يفتح باب منزلة للشقيقتين من أجل إعطاء دروس للابنة الصغيرة ، وأثناء هذا التردد يتم إعجاب الشقيقتين بالابنة بهية ، فيخطبها حسنين فى البداية ، ويفوز بها حسين فى النهاية . وكما نرى فهو عالم ضيق ، ولكل شخص قصته . حتى حسن فإنه لا يبتعد كثيراً عن الدائرة ، فعندما يلجأ إلى الراقصة سناء فإنه يعيش معها فى بيتها .

وإذا كان الفيلم قد انتهى عند مشارف كوبرى قصر النيل ، ليكشف لنا مصير اثنين من الشخصيات الرئيسية ، فإن مصير الباقين كان معروفاً سلفاً . ولذا فأهمية هذا الفيلم ليس فقط أنه من أفلام الواقعية ، بل أيضاً لأن بطولته جماعية ، قياساً إلى هذا النوع من الأفلام التى شاهدناها من قبل ، وتتداخل العلاقات فيها بشكل لا يكاد يتفكك منها أى إيقاعه . وكما يقول هاشم النحاس فإن التكوين البنائى لهذه الرواية قد أفاد فى خلق الوحدة الدرامية اللازمة لإحداث الفيلم وفقاً لمقاييسه المعهودة . حيث تتوالى الأحداث فى تسلسل



ميرامار



بين القصرين

يحكمه – على وجه العموم – قانون الحلبة . ويوفر هذا القانون قدراً كبيراً من سلاسة الانتقال من مشهد إلى آخر ، كما لا يخفى جاذبية هذا النوع من البناء الروائى وسهولة استيعابه بالنسبة للجمهور عن أنواع البناء المستعرضة . حيث تكون عوامل الربط فيه الأحداث أكثر متانة(١) .

كانت أهم سمة فى روايات نجيب محفوظ التى كتبها فى الستينات ابتداء من «اللص والكلاب» أن أغلبها تدور فى فلك شخصية واحدة لا تكاد تختفى عن الأحداث طيلة فصول الرواية . مثل سعيد مهران فى «اللص والكلاب» وصابر الرحيمى فى «الطريق» وعيسى الدباغ فى «السمان والخريف» وحمزاوى فى «الشحاذ» وكأنه بذلك وضع عينيه على السينما التى تهتم بالشخصية الواحدة التى يدور فى فلكها آخرون أكثر من المستويات الدرامية المتعددة التى عرفناها فى «بداية ونهاية» . ولذا سرعان ما تهافتت السينما على اقتباس هذه الروايات ثم بدأت تضع أعينها على رواياته القديمة من نفس النوع مثل «زقاق المدق» و«السراب» فيما بعد .

وقد كان حظ رواية «اللص والكلاب» أسعد سينمائياً ، حيث أحس الناس أن هناك تقارباً بين أحداثها وظروف عاشتها شخصية سقطت الأضواء عليها هى محمود أمين سليمان الذى أشيع أنه تحول إلى سفاح لينتقم من المحامى الذى أحب امرأته . فأقسم أن ينتقم من الاثنين معاً . وفى روايته قسم محفوظ الشخصيتين درامياً ، ليؤكد عمق السبب الذى يدفع بسعيد مهران إلى الانتقام. وطوال أحداث الفيلم ، والرواية بالطبع ، نجد أنفسنا أمام منظور سعيد . فالمحامى هنا ليس عشيق زوجته ، بل هو رؤوف علوان الذى نبهه إلى المكيافيلية ودافع عنه حين عمل سعيد فى بيوت الطلبة ، ومن منطق علوان ،

(١) نجيب محفوظ على الشاشة ، هاشم النحاس ، هيئة الكتاب ، ١٩٨٨ ص١٢٨ .

يتجه مهران إلى بيته لسرقته . وكأن الصحفى رؤوف قد رسم السيناريو الجيد ليعيد اللص إلى منزله . وهو يراه أمامه منهاراً ، فيتعمد إهانته ، ويطـرده من المـنزل .

وطيلة الأحداث هناك تلاطمات عديدة تدفع بسعيد مهران أن يتهاوى ، تتمثل فى خيانة زميله اللص عليش له ، ثم قيامه بالتبليغ عنه ، ونعرف أن هناك وعداً بالزواج من امرأته نبوية أثناء وجود سعيد فى السجن ، وعندما يخرج اللص من السجن يقف الجاويش حسب الله ضد سعيد مهران ، ويعمل على إبعاده عن منزله القديم ، ثم يصدم فى رؤوف علوان . مثل هذا الموضوع لم يكن فى حاجة إلى مستويات درامية عديدة ، فنحن لا نكاد نرى أياً من هذه الشخصية إلا حين يظهر فى أفقها سعيد مهران . وبالتالى فإنها كعرائس الماريونيت ، لا تتحرك إلا إذا ظهر اللص . وقد أعطى كل من الفيلم والرواية سمات الغدر والخيانة لشخصيات المفروض أنهم قريبون منه بشكل شرعى ، سواء الأصدقاء القدامى ، أو الزوجة الخائنة ، أو حتى الابنة الصغيرة التى لم تع أن لها أباً . وأن عليها أن تقف معه ، أما الصحفى رؤوف علوان ، الذى حل محل المحامى فى التشهير بسعيد فى الصحافة ، فإنه النبع الفكرى الذى لم يلبث أن استفاد من جرائم سعيد الصغير ، لصناعة مجرم كبير ، له شهرته على المستوى الاجتماعى .

وعلى الجانب الآخر فإن الشخصيات الخارجة عن القانون ، بشكل رسمى ، هى التى بدت فى قمة سلوكها الإنسانى ، ووقفت إلى جوار سعيد فى محنته ، منها طرزان الذى دبر للص مسدساً ، ثم العاهرة «نور» الذى اصطحبته إلى منزلها ، وأصبح الرجل الوحيد فى حياتها . تعود إليه بعد أن تنتهى من عملها ، وهى الشخص الوحيد ممن يعرفونه التى أسرعت إلى حيث

تحاصره الشرطة ، وتحاول اثنائه عن عزمه بمواصلة مقاومة الشرطة ، وهى فى الرواية تكاد تنجح ، باعتبار أن المونولوج الأخير يوحى أن سعيد سوف يقوم بتسليم نفسه إلى الشرطة .

ومن الأهمية هنا الإشارة أن المخرج كمال الشيخ الذى لم يكن قد قدم من قبل عمل أدبياً سوى فيلم «حب وإعدام» عن رواية بوليسية ، له رأيه فى هذا النوع من الأفلام : « أعتقد أننى فى التجربتين السينمائيتين لى مع نجيب محفوظ نجحت فى تقديم رؤية سينمائية جيدة بدون الإخلال بالقيمة الراقية للنص الروائى الأدبى . وكنت أثناء الاشتغال فى الفيلمين ألجأ إلى نجيب محفوظ لإستشارته »[1] .

عندما كتب نجيب محفوظ روايته «زقاق المدق» تتبع فيها أسلوبه الروائى، بإيجاد أكثر من مستوى درامى لشخصياته ، ولم تكن حميدة سوى واحدة من تلك المستويات التى تدور فى فلك المكان بنفس القدر ، مثل عباس الحلو وسمير والمعلم كرشة ، وفرج القواد . وعندما تم تحويل الرواية إلى فيلم ، فإن كاتب السيناريو جعل كافة الشخصيات تدور فى فلك حميدة أسوة بكل السينما التقليدية فى مصر ، وهى المحاولة التى نجح كاتب سيناريو «بداية ونهاية» فى الإفلات منها ، وأصبح ظهور أى من الشخصيات أو اختفائها مرهون بوجود حميدة . تلك الانثى الكامنة وراء المشربية ترقب ما يحدث فى الزقاق ، كأن عينيها شاهدتان على كل ما يدور هناك . وتعتبر حميدة مدخلاً للتعرف على كافة الشخصيات التى لم يغفل الفيلم تواجدها ، ولم يحذف أياً منها ، لكنه جعلها تدور فى فلك حميدة ، بداية من الأم التى تود أن تزوجها

---

(١) قضايا سينمائية فى حوار مع كمال الشيخ – جمال عدوى – جريدة الاتحاد – أبو ظبى ٤ مايو ١٩٩٥ . .



خان الخليلى



الطريق

من رجل ثرى عجوز لا تلبث أن تصيبه ذبحة صدرية ، ثم تصدم فى هجرانها للمنزل ، فلا تكف عن الولولة ، مروراً بكل من مدرس اللغة الإنجليزية سابقاً – الأستاذ درويش – والحلاق عباس الحلو الذى يقرر مغادرة الزقاق إلى معسكرات الإنجليز بحثاً عن عمل أفضل وحتى بائع البسبوسة الذى تشترى منه حميدة ، وهناك العديد من الشخصيات الهامشية التى أصر الفيلم على وجودها ، لكنها لم تسقط من حساباته ، وبدت هذه الشخصيات كأنها تؤدى دورها حتى ظهر فرج فى الأفق ، وأخذ يطارد حميدة ، ثم رمى شباكه عليها ، ونجح أن يأتى بها إلى الملاهى الليلية التى يرتادها الجنود الإنجليز .

وقد كثف الفيلم الكثير من احداث الرواية ، لكنه لم يخل من موازينها ، وإن كان حسن الإمام لم ينس أن يستعين براقصة من طراز سامية جمال ، ويضيف أغنية فى الكباريه على حساب العديد من الأحداث الأخرى ، فنحن هذا أمام.فيلم من بطولة شادية ، وهى الشخصية المحورية فى الفيلم ، ولكن هناك التزام بالكثير من التفاصيل ، مثل عودة عباس الحلو وسمير – الأخ فى الرضاعة لحميدة – من معسكرات الإنجليز ، وإصرار كل منهما على البحث عن حميدة ، التى تموت فى النهاية ، بين يدى عباس الحلو . ويقف الأستاذ درويش أمام الكاميرا مثلما يتحدث فى الرواية ، ويخبرنا أن لكل شئ نهاية ثم يتحدث عن الأصل الإنجليزية لهذه الكلمة (END) .

والناس فى هذا العمل ، رواية وفيلم ، ينقسمون إلى قسمين ، الأول يتعامل مع الزقاق باعتباره الكرة الأرضية التى لا خروج منها أبداً ، وهى عالمهم المتسع ، ولذا فإنهم يصدمون حين يخرج الآخرون من الحدود المرسومة خارج الزقاق ، ومن هؤلاء زيطة صانع العاهات ، والمعلم كرشة ، وأم حميدة ، والأستاذ درويش ، وبائع البسبوسة ، ولذا فإن الخروج فى الرواية عن هذه

الحدود يعنى السقوط، وإذا كان عباس الحلو قد خرج من الزقاق، وحقق بعض النجاح، فإن الخروج المقابل الذى قامت به حبيبته حميدة كان نموذجاً للانهيار الاجتماعى ، ومن هنا فقد كان تعبير خارج الحدود يعنى السقطة البشعة .

وقد شجع هذا التعامل مع رواية لمحفوظ المخرج حسن الإمام أن يحمل مسئولية تحويل أعمال أخرى ، كانت فى منظور الكثير بمثابة خروج عن حدود العمل الأدبى ، فسقطت تلك التجارب فنياً ، مثل سقطة حميدة التى خرجت عن الشرعية ، وبدت هذه السمة واضحة فى ثلاثية الكاتب ثم فى «دنيا الله» و«عصر الحب» الذى يعد من أضعف الأفلام المأخوذة عن نجيب محفوظ على الإطلاق .

ومن الجيل السينمائى الذى برز فى السبعينات ، وقف على بدرخان عند ثلاث محطات مأخوذة من نجيب محفوظ هى «الكرنك» ١٩٧٥ ، و«أهل القمة» ١٩٨١ ، ثم «الجوع» ١٩٨٧ . وعند قراءة نص الرواية القصيرة التى كتبها المؤلف ونشرت ضمن كتاب «الحب فوق هضبة الهرم» تشعر كأن محفوظ يهدى النص لكاتب السيناريو ، أو للمخرج ، وليس عليه أن يضيف إليه كثيراً . فهو نص أقرب إلى السيناريو فى حرفيته وتتابعه . وأيضاً فى حواره . ولم يفعل مصطفى محرم سوى أن أضاف بعض التفصيلات التى جاء ذكرها عابراً فى الرواية ، مثل نمو العلاقة بين سهام وزعتر النورى الذى شاهدها أول مرة حين تردد على بيت الضابط محمد عزمى كما يأتى له بالحافظة المسروقة من أحد رجال الانفتاح .

ومن يقرأ النص الأدبى بعد مشاهدةُ الفيلم بفترة طويلة ، يشعر كأنه يقرأ تتابعاً للمشاهد . دون أى تغيير ، منذ لَن تحدث الضابط فى بداية القصة عن وضعه الأسرى ، وحتى تفككت هذه الأسرة ، ووجد نفسه وحيداً فى الكون ،

ووسط ازدحام لا يحس به أحد ، وقد ذهبت ابنة أخته ، وأمها ، اللتان تعيشان فى منزله ، إلى اللص السابق زعتر النوى ، بعد أن أصبح رجلاً ميسوراً بفضل الانفتاح وبضائعه المهربة ، فاستمال قلبها وفتح لها محلاً . وبين هاتين النقطتين ، البداية والنهاية ، نرى تفاصيل التغيرات التى لم تحدث فقط للضابط وأسرته . بل أيضاً للمجتمع من حوله ، فقد خلت المقهى التى تجمع اللصوص من زبائنها . وتعرف أحد اللصوص ، زعتر النووى ، على طريق أمثل ليكون مواطناً شريفاً ، يصعد المجتمع بسرعة ، وتحمية الشرطة ، بل تقف وراءه شخصية كبرى تراعى تطوره .

وتجئ أهمية هذا النص المكتوب فى النصف الثانى من السبعينات ، أن محفوظ قد قرأ التغيرات الاجتماعية التى حدثت بسرعة فى المجتمع : «ماذا كان الأمراء والباشوات قبل أن يصيروا أمراء وباشواتا ؟ .. كانوا لصوصاً . فنحن أصل الوجود يا محمد بك .. »(١)

وتبدو الأقصوصة وكأنها تدور على لسان الضابط ، فالأشياء تصل إليه قبل حدوثها ، مثل خروج زعتر من السجن ، ثم استدعائه له كى يحضر الحافظة المسروقة ، وعندما يقابله مغادراً شقته ، بينما الضابط يخرج من نادى الشرطة ، ثم عندما يذهب إليه مرتين فى سوق ليبيا للتعرف على كيف يكون التغير ، وهنا يتبدل مفهوم النقيضين ، فالضابط الذى يقسم أن يبقى شريفاً طيلة حياته ، يرتع فى العوز ، ويزداد فقراً ، أما اللص الذى تعامل مع المتغيرات الانفتاحية الجديدة . فقد أمكنه أن يفتح باب الكسب الحلال من منظوره لكل زملائه من اللصوص .

---

(١) الحب فوق هضبة الهرم ، نجيب محفوظ ، اقصوصة أهل القمة ، مكتبة مصر ١٩٨٧ ، ص٨٧ .



أهل القمة



أبناء الشيطان

وقد حاول الفيلم قدر الإمكان ألا يعتمد على شخصية واحدة ، بل راح إلى أكثر من مستوى ، ففى أول مشهد رأينا الشرطة تقبض على زعتر وهو يسرق فى الأوتوبيس ، ثم هناك مستوى لمعاناة سهام بعد أن رفض خالها أن تتم خطبتها لشاب وذلك لعوزه ، ثم هناك مستوى المواجهة التى تحدث بين زعتر، وبين الرأسمالى ، الخارج على القانون ، زغلول . وتنتهى كافة تلك المواجهات ، بمشهد بانورامى علوى ، يتحرك فيه الضابط وسط الزحام ، كأنه رجل لا يجيد السباحة يحاول أن يفلت من أمواج عارمة بلا جدوى . لقد أضاف الكاتب بذلك مهزوماً جديداً ، شريفاً ، إلى بقية المهزومين فى نهايات رواياته التى تحولت إلى أفلام ، بعد كامل رؤبة فى «السراب» ، وسعيد مهران ، وصابر الرحيمى . وزهرة فى «ميرامار» ونماذج أخرى عديدة من بينها بالطبع على عبد الستار بطل «الحب فوق هضبة الهرم» .

وأيضاً فإن النص الأدبى الذى كتبه محفوظ ، كأنه مصاغ ليكون سيناريو فيلم ، وإن كانت الأحداث تدور على لسان الرواية «على» . وطيلة أحداث الرواية القصيرة . وفى الفيلم لا نتعرف سوى على الحبيبين الزميلين اللذين ينتميين إلى نفس الطبقة ، طبقة الموظفين التى فقدت مكانتها الاجتماعية ، وأهميتها الاقتصادية . وتبدو المشكلة ، كما يتحدث عنها الراوية ، منسية ، وهو لا يتورع فى أن يعبر عنها للأديب عاطف هلال فى مجلسه المعتاد ويخبره أنه يعانى من «ازمة جنسية بكل معنى الكلمة» ، إلا أن الكاتب يردد فى ثبات ومدارياً انفعاله : يبدو لى أنك فريسة تجربة عاطفية مريرة .

وقصة الحب التى تربط بين الشابين تعكس الحرمان الجنسى الذى يعانيه الفتى ، وتنتهى فى الرواية عند سفح الهرم ، حين يشير الشرطى على الزوجين أن يفعلا مثلما يفعل كل ثنائى متناثر فى المكان . وهذان الزوجان يمثلان كل

شباب سلبى فى هذا المجتمع ، يعبر «على» أنه شخص على مكانة لا بأس بها ، لكنه عندما يتم تعيينه ، يبلغه وكيل الوزارة أن الإدارة ستبحث له عن مقعد ليجلس عليه كموظف . وهو الذى يردد قبل سطور « أريد امرأة أريد امرأة »[1] ويبدو التناقض ليس فى حصوله السهل على المرأة باعتبارها زميلة له سرعان ما تمثل له فإذا طلب منها الزواج تزوجته ، وإذا ما هجرها ، انتظرته فى مجلسهما العام ، وإذا ما آخذها إلى فندق لممارسة الحب لا تبدى رفضاً ، حتى إذا بلغ الفندق إدارة العمل ، فكرا فى الذهاب إلى سفح الهرم .

وهناك تشابه بين على عبد الستار (٢٦ سنة) وبين الضابط محمد فوزى . فكلاهما ثابت فى مكانه ، ووظيفته والعالم يتحرك ، ويبدو ذلك من موقف كل منهما من العريس الذى يأتى لخطبة إحدى بنات الأسرة ، يقف «على» مندهشاً من السباك غير المتعلم ، ويكاد يرفضه ، مثلما يرفض الضابط أن تتزوج من أحد مواليد الثورة ، ناهز العلم عام ١٩٦٧ المشئوم» ونال الليسانس عام ١٩٧٤ . ولكنه لم يحصل على أى من المنجزات . وندما يجد أن مواقفه السالبة لم تحركه من مكانه ، ويردد : « فى تلك الأيام تابعت بإعجاب مغامرات الإرهابيين فى الصحف ، انهم ينفجرون فى أركان البلد معلنين عن نبض جنين ينمو فى رحم الغيب . انبعثت فى قلبى المحطم أخيلة مطلقة مرقت فى الفضاء وغاصت فى أعماق المحيطات . وجعلت أتآمر مع خلايا الأحياء وذرات الجماد . ولم يخمد الحب ولم يبرد الشرق وتمادت الغريزة اشتعالاً[1] .

الحرافيش .. الفتوات .. العنف .. يبدو أن هذا الثالوث هو هم السينما المصرية فى هذه الأيام . وقد راحت تبحث فى دفاتر الكاتب نجيب محفوظ لتستخرج من أعماله القصيرة والطويلة ما يتناسب وهذه الظاهرة ، وهى

---

(١) المصدر السابق ص١٥٦ .

ظاهرة غريبة الملامح والسمات ، يحكمها قانون الغابة والعنف والبقاء للأقوى . وعن حكايات الفتوات قدمت السينما فى الثمانينات مجموعة أفلام هى : «فتوات بولاق» ليحيى العلمى ، و «الشيطان يعظ» لأشرف فهمى ، و «شهد الملكة» لحسام الدين مصطفى ، و «التوت والنبوت» لنيازى مصطفى ، و «المطارد» لسمير سيف . و «الحرافيش» لحسام الدين مصطفى .. ثم «الجوع» لعلى بدرخان و «أصدقاء الشيطان» لأحمد ياسين ، وقد تباينت هذه الأفلام فى أهميتها وقيمتها الفنية .

وقد يبدو للوهلة الأولى أننا أمام حكاية فتوات تقليدية يقوم فيها الصراع من أجل امتلاك الحارة والمرأة والثروة من خلال معارك ضارية لا تعرف الرحمة .. لكننا فى «الجوع» أمام حكاية أزلية تتعلق بعلاقة الفرد بالسلطة .

ففرج الجبالى (محمد عبد العزيز) ليس سوى شخص هامشى يعيش فى حارة مصرية خلال عام ١٨٨٧ يعمل على عربة كارو يجرها حمار لينقل البضائع نظير أجر زهيد يقيم به أود أسرته التى تتكون من أم متمردة ، وزوجة عاقر تسعى إلى توفير الحب والراحة لزوجها . وفى الجزء التمهيدى من الفيلم الذى يسبق تولى فرج منصب الفتوة حامى الحارة ، نعرف أنه لم يكن يحلم يوماً بمثل هذه السلطة . فهو يعرف التمرد مرة واحدة فى حياته ، ولا يطمع إلى التغيير إلا فى أضيق الحدود – مثل حلمه بشراء عربة كارو – بل أن يتلقى صفعات الفتوات دون أدنى بادرة للدفاع عن النفس .

وبالرغم من أنه يسمع أخاه جابراً يؤكد له أنه يمتلك قوة جسمانية لا بأس بها ، إلا أنه لا يسعى إلى استخدامها قط سوى عندما يشتد الضغط عليه من قبل الفتوات فيجد نفسه ، من قبيل المصادفة ، يدخل فى معركة يتولى على أثرها مهام الفتوة .

ويظل فرج نموذجاً للفتوة الطيب فى الفترة الأولى من توليه منصب الفتوة . فهو يستهل هذه الفترة بأعمال الخير من خلال دعوة السكان إلى بناء مسجد ، وإيقاف فرض الإتاوة ، ويمثل الأمل للفقراء الذين طحنوا على أيدى فتوات سابقين ، ويرفض الانتقال بأسرته إلى مستوى اجتماعى أعلى ، ويظل يعمل فوق عربة السوارس ينقل فوقها البضائع والنساء . ويؤكد الفيلم أن فرجاً لم يكشف قوته بالمصادفة وحدها . بل إنه فى مواجهة أخرى مع فتوات أشد شراسة يتمكن من قهر خصومه وتكون معركة فاصلة فى حياة الفتوة فرج . فيسعى إلى الزواج من الست ملك وهى واحدة من أثرياء الحارة والتى تنقله ، رغما عنه إلى طبقة اجتماعية أعلى . فيرتدى ملابس أكثر أناقة ، ويرقد على فراش وثير ، ويستحم فى حمام فاخر فيه الماء الساخن ، ويهمل ، لفترة ، زوجته الأولى زنوبة ويبدأ بالتعامل كتاجر من خلال أموال زوجته الجديدة ويبدأ التحول من خلال الانفتاح على العالم الجديد .

فالرجل الذى كان يؤمن بأن «البرميل الملئ يجب أن يفيض فى الفارغ» يملأ فيما بعد مخازنه وخزائنه فى الوقت الذى تجف فيه مياه الحارة التى أصابها الجفاف لعدم وفاء نهر النيل .. ويتكلم فرج بلهجة مختلفة عن متعة الجلوس مع التجار ، وارتفاع الأسعار إلى الضعف . إنها نفس الظروف التى تحيط بمن يجلس على المقعد فتفرض عليه سلوكاً بعينه . ويختار على بدرخان لفيلمه فترة حساسة وهى غزو الجوع للحارة . فعلى الناس أن تربط الأحزمة حول بطونها حتى تمر الأزمة رغم أن خزائن الفتوة مليئة بما يساعد على مواجهة الكارثة .

وعندما يجنح الفتوة إلى الجور يجب أن يظهر متمرد آخر لتغيير الظروف.. والمتمرد الجديد هنا ليس شخصاً يمتلك العضلات ويمكنه التغلب على «الفتوة» بقبضة يد أو بهراوة تسقط فوق الرأس ، كما أنه لا يسعى إلى

إحداث تغيير فى المناصب مثلما حدث لفرج من قبل .. إنه يسعى قدر الإمكان إلى أن يعطى للفقراء من أموال الأغنياء .. هو روبن هود جديد .. فجابر هو الأخ غير الشقيق للفتوة . وهو رجل مسالم مثالى . يتزوج من زبيدة التى غرر بها أحد الفتوات السابقين ، ويتبنى رضيعها الذى ولد حديثاً بعد زواجه منها ويمنحه اسمه دون أن يعرف أحد ذلك . بل أنه يختار له اسم «فضل» رمز العدالة . ويقوم جابر بدور المبشر الجديد لأمل قادم . يقوم وسط الليل ليلقى بلفات الطعام إلى الجياع والفقراء ، وهو يردد اسم فضل الجبالى . وجابر هذا يأخذ من مخازن الفتوة كى يمنح الجياع . وهو فيما بعد يرفض أن يكون فتوة جديداً بعد إسقاط فرج . ومما ساعد على تحطيم فرج أيضاً تخلى أتباعه عنه . ثم فكرة التمرد التى تبنتها زبيدة بعد أن جلد زوجها – أعنى أخاه – وعلقه فى وسط الحارة ..

* * *

يعتبر فيلم «حكاية الأصل والصورة» الذى أخرجه مدكور ثابت عام ١٩٧١ عن أقصوصة «صورة» بمثابة أول عمل تجريبى مأخوذ عن نص أدبى مصرى . وكان يمكن أن يظل العمل الوحيد من نوعه ، حتى تم عرض فيلم « قليل من الحب كثير من العنف » لرأفت الميهى عام ١٩٩٥ عن رواية لفتحى غانم .

والتجريب هنا ينبع فى الأسلوب الذى تناول به المخرج ، وهو أيضا كاتب السيناريو والقصة التى عرضها على الشاشة ، فالأقصوصة تدور حول صورة لقتيلة فى صفحات الحوادث بالصحف ، ونحن لا نعرف شيئاً عن هذه القتيلة ، وليس هناك أى يقين عن اسمها ، أو أى معلومات عن هويتها ، قد تكون درية ، أو شلبية ، فى القصة ، وقد تحمل أكثر من هذه الأسماء فى الفيلم ، مثل سميرة ، وفكرية ، ومنذ بداية الفيلم الذى أخرجه ثابت ، ونحن أمام طاقم من

السينمائيين من بينهم المخرج نفسه . يراجعون السيناريو ، ويتابعون تصوير قصة هذه الصورة ، وصاحبتها التى لا نعرف شيئاً عنها بالمرة .

ويتعمد السيناريو أن يذكرنا من وقت لآخر بهذه المسألة ، فكلما اندمجنا داخل الأحداث ، حدث قطع ، وطلع علينا المخرج ، ورأيناه وهو يوجه بعض العاملين فى الفيلم ، ثم إذا بنا نراهم جميعاً في المشهد الختامى للفيلم ، يضحكون ، على صدى ضحكات الحاج محمود (محمود المليجى) أحد الذين ارتبطوا عاطفياً بالقتيلة .

ويمزج التجريب هنا بين الشكل المسرحى ، وبين السينمائى ، ففى بداية الأحداث ، يتم قطع الكادر بسكين ، وهناك مشاهد كثيرة تبدو فيها الكاميرا كأنها سيدة الموقف ، هى التى تحدد ملامح الكادر ، وأبعاده ، أما بالنسبة للتجريب المسرحى ، فواضح من الأسلوب الذى يتدخل فيه كل من المحقق ، والضابط ، والصحفية من أجل شرح أو تفسير الحدث ، وقد امتزجت هذه الأشكال من التجريب فيما بينها ، ويبدو هذا واضحاً فى أسلوب الإلقاء الذى يرشده الصحفى وهو يجلس فوق الشجرة ، ويتمتم بعبارات دينية .

والأقصوصة تروى حكاية خمس مستويات من الأشخاص الذين عرفوا القتيلة بوجهها ، وليس باسمها ، إذن من الواضح أننا أمام امرأة كم تغيرت أسمائها ، وإن كانت هى نفس المرأة ، على الأقل فى الفيلم ، فهى خادمة فى البيوت وعاملة فى مصنع ، وعاهرة فى بيت دعارة ، ثم هى قتيلة فى منطقة الهرم ، وذلك تبعاً لمنظور كل من يقرأ خبر وفاتها . وفى الفيلم هناك إضافات عديدة ، إحداها كانت بالغة القوة ، وهى حكاية الأب الذى يتحدث إلى زوجته ، تخبره المرأة أن صورة ابنتهما المقتولة فى الجريدة ، فيخبرها أن ابنتهما ماتت منذ سنوات ، ونفهم أن الأب قد أقام جنازة لابنته ، ودفنها ، رغم

أن النعش كان فارغا ، ولذا فهى تعتبر مقتولة ورغم أننا لم نشهد وقائع هذه الجنازة ، فإن الحوار قد صيغ بشكل أقرب إلى التجريب المسرحى .

وقد أضاف الفيلم الكثير من الحواشي بما يناسب التجريب. مثل حكاية الخطيبين ، ومثل قصة التاجر الذى كان يعمل فى البورصة ، ويقيم الحفلات الماجنة الليلية ، ويستلهم من مسرحية أوسكار وايلد حكاية رقصة سالومى ، وتمثال يوحنا المعمدان . ويوحى الفيلم أننا أمام القاتل ، فهو يهدد إحدى النساء اللاتى فى الحفل ، بأن مصيرها سوف يكون مثل من سبقتها .

وفى أقصوصة محفوظ ، فإننا نرى وقع جريمة القتل على أشخاص متعددين ، وارتبطوا بالقتيلة منذ فترات من الزمن ، ذلك على مدار اليوم ، ففى الصباح ، وساعة الفطور ، يقرأ يسرى عبد المطلب الجريدة ، وفى أثناء فترة استراحة قصيرة بعمله ، فإن السيد أنور أحمد يقرأ الجريدة ، أما حسونة المغربى فإنه لم يقرأ الجريدة ، أما حسونة المغربى فإنه لم يقرأ الجريدة إلا حوالى العصر . وبعد ساعات ، حوالى المغرب ، تعرف فتحية السلطانى ، وهى عاهرة نافستها القتيلة كثيراً فى رزقها بأمر الجريمة .

أما فيلم مدكور ثابت، فإنه يدور فى عدة عدة أيام بعد اكتشاف الجريمة ، يأتى أشخاص إلى الضابط ويعلنون أنهم القتلة ، أحدهم يسعى إلى الشهرة ، باعتبار أنه لا معنى لأى تصرف ، وهو شخص عبثى تماما فى كل سلوكه . كما أن الضابط ، والصحيفة يتقدمان المشهد ويعلنان : اليوم الثانى بعد الجريمة ، صباح اليوم الثالث بعد الجريمة ، ويعلن المحقق أنه حسب طبيعة عمله فإن المهم هو القبض على القاتل وليس القتيلة . ورغم أن الصحفية تقول أنه من المهم أن تقدم فيلما عن القتيلة ، فإن كل هذه الجزئيات ليست موجودة قط فى الأقصوصة .

وقد حاول مدكور ثابت أن يربط بين الأشخاص الذين ارتبطوا منذ فترات متباينة بالقتيلة ، منهم موظف الأرشيف الذى يهوى الخادمات الصغيرات ، وصاحب المصنع الذى تزوج عرفيا منها ، فحملت ، وسعت إلى الإجهاض ، وغير خفى أننا أمام نص تجريبى ، يختلف كثيراً عن قصص نجيب محفوظ فى مجموعاته الأخرى . وقد امتلأت «خمارة القط الأسود» بقصص تجريبية عديدة ، وفى نفس الفترةكتب أيضاً مسرحيات من نفس المدرسة نشرها فى «تحت المظلة» ، وقد وجد مدكور ثابت فى هذه الأقصوصة ضالتة ، أى أنه لم يأت بنص تقليدى ، بل أن «صورة» بدت أقصوصة جاهزة لتقدم بهذا الشكل السينمائى ، وإذا كان محفوظ لم يرهق قارئه فى متابعة الأحداث ، فإن مدكور ثابت يعرف تماما أنه قد أرهق متفرجه ، لذا شكر هؤلاء الذين استطاعو متابعة تجربته وتقديمها بنفس الشكل .



ثانيا : من أعمال إحسان عبد القدوس

على مدى سنوات طويلة ، راحت السينما المصرية تنقل عالم إحسان عبد القدوس المتفرد إلى الشاشة ، وتجسده من خلال أحلام بطلاته من المراهقات. ومغامرات رجاله النسائية ، وهموم المرأة من المشاكل الحياتية ، وعلى قمتها مشكلتها مع الرجل مرورا بالغيرة ، والشيخوخة ، والغواية ..

وقد وجدت السينما المصرية فى أدب إحسان عبد القدوس كنزاً لا ينضب من الحكايات المتكررة حول أشكال العلاقات بين الرجل والمرأة . وراح كتاب السيناريو ينقلون رواياته إلى الشاشة ثم بحثوا فى قصصه القصيرة كى يختاروا منها ما يتناسب مع الخط العام للسينما المصرية ، وخاصة أنها مغرمة دوما بالحكايات الميلودرامية والتى تكون فيه المرأة عاملا حاسماً فى التحول الاجتماعى والسياسى .

ويعتبر إحسان عبد القدوس هو الكاتب الأول الذى لجأت السينما المصرية إلى هذا الكم الهائل من إبداعاته . وهو لم يقترب إلا قليلا من كتابة سيناريوهات أى من أقاصيصه ورواياته التى تتحول إلى أفلام بالإضافة إلى تجربته الخاصة فى كتابة فيلمين إلى الشاشة دون الرجوع إلى نص أدبى ..

وقد فتح إحسان عبد القدوس لجيله من الأدباء باب السينما متسعاً ، حيث أصبحت السينما فى النصف الثانى من الخمسينات بمثابة كتاب مفتوح للأدباء الذين لمعوا فيما بعد من خلال رواياتهم ، وكانت الشاشة البيضاء سبباً أساسياً

لاقترابهم أكثر من الجماهير الواسعة . ليس فى مصر وحدها بكل مدنها ونجوعها وقراها . بل فى كافة أنحاء الوطن العربى ..

الطريف أن علاقة إحسان بالسينما قد بدأت بحكاية وطنية كتبها فى عام ١٩٥٤ خصيصاً للشاشة . استوحاها من حياة الرئيس جمال عبد الناصر . حيث جعل الضابط فى فيلم «الله معنا» لأحمد بدرخان أقرب فى صفاته الجسدية ، وفى أفكاره إلى عبد الناصر . وقد جسد الدور عماد حمدى الذى راح ينطق بمبادئ الثورة بصفته أحد الضباط الأحرار ، وسعى إلى أن يسقط النظام الملكى من خلال وزير الداخلية ، الذى هو فى نفس الوقت والد حبيبته ..

وابتداء من عام ١٩٥٦ كان على السينما أن تصبغ نفسها بأدب إحسان من خلال التحولات التى عاشتها «علية» فى حياتها فى رواية «أين عمرى» وهى التى نقلت بأمانة شبه كاملة إلى السينما .

و «علية» الفتاة تتمتع بشقاوة خاصة . ولكنها مقيدة بأجواء البيت التى لا يتناسب تحفظه وحزمه مع إقبالها على الحياة فأمها تحاول أن تصنع القيود حولها .. وتنظر «علية» إلى العم عزيز على أنه أبوها ، وقد تكررت حكاية المراهقةمع العم عزيز فى رواية أنف وثلاث عيون ، وعندما يطلب عزيز الزواج من الصغيرة «علية» تتصور أن الزواج ما هو إلا لعبة يلعبها الكبار مع الصغار . أشبه بلعبة العروس والعريس .

وعلية هى أول نموذج نسائى متمرد فى سينما وأدب إحسان عبد القدوس. فحين تبلغ الثانية والعشرين يكون زوجها قد تجاوز الستين . ويبدأ المرض يصرعه وتنهشه الغيرة . مما يدفعها إلى التمرد أكثر . وتصبح امرأة عصبية المزاج .. ولابد من دخول الدكتور خالد إلى حياتها كى يغيرها ، فعلية لم تعش

طفولتها . لذا فهى تعود إلى زمن البراءة من خلال تصرفات صبيانية عديدة بعد وفاة زوجها ، فهى تركب الدراجات .. وتخرج إلى الحفلات . وتصاحب الشاب عادل الذى تكتشف أنه صورة للشاب التافه فتنبذه إلى الطبيب الذى يعالجها من حالات الفصام التى تصيبها .

وفى الفترة بين عامى ١٩٥٧ و١٩٦٨ راح صلاح أبو سيف يقدم العديد من روايات إحسان عبد القدوس مثل : «الوسادة الخالية» و«لا أنام» ، و«الطريق المسدود» . ثم «أنا حرة» و«لا تطفئ الشمس» . وأقصوصة من قصص «البنات والصيف» ..

ومحور هذه الأفلام كلها فتاة تتمتع بصفات خاصة .. سميحة التى عليها أن تنسى تجربتها الأولى مع صلاح فى «الوسادة الخالية» رغم أنها مطاردة منه لسنوات عديدة بعد أن تزوجت .. ثم نادية لطفى فى «لا أنام» التى تردد : « أنا شريرة .. مدمنة شر .. جرائمى كلها لم ينص عليها القانون إلا قانون السماء » .. بدأت جرائمها منذ كانت فى الثانية عشر . حين شتمت شاباً كان يطاردها فيضربه البواب . ثم جرائمها ضد زوجة أبيها . وهى امرأة وقورة . توقع بينها وبين الأب حتى يحدث الطلاق فيما بينهما . وتدفع أباها أن يتزوج من امرأة لعوب هى «طنط كوثر» التى تخون زوجها مع رجل وآخر . ونادية هذه تحرق كل شئ وتدمره لإشباع جنون الشر الذى يركبها .

أما فايزة فى «الطريق المسدود» فإنها نموذج مضاد لنادية لطفى . إنها تقاوم الشر الذى يحوطها بكل ما تملك . فالأب مات . والأم تأتى بالرجال إلى البيت كى يلعبوا القمار . وتهرب فايزة إلى عالم مثالى من خلال مؤلفات كاتب مرموق .. وتهرب إلى الكاتب نفسه فتصدم به .. وتفاجئ بأنه لا يقل سقوطاً عن أسرتها . فتهرب إلى الريف لتعمل مدرسة . لتفاجئ بأن المجتمع

من حولها ينخر فيه سوس الفساد .. وقد فتح صلاح أبو سيف الطريق المسدود الذى أغلقه إحسان .. فالكاتب ينصلح حاله .. ويغير تفكيره . والشاب الذى أحبها فى القرية يتحول إلى شخص إيجابى أكثر التزاماً مما عهدته ويعود إليها نادما لكنها ترفضه .

أما أمينة «أنا حرة» ففيها الكثير من صفات بطلة «أين عمرى» .. فهى تعيش فى مجتمع يفرض عليها قيوده الخاصة ، وكان شعارها دوماً هو «أنا حرة» منذ طفولتها المبكرة . وحين تهرب من بيت عمتها القاسية إلى منزل أمها تصطدم بفظاظة زوج الأم .. والحرية لدى أمينة هى محاولة التخلص من القيود التى تحوطها . لذافهى فتاة بلا طريق . تنتقل من خطيب لآخر دون أن تجد نفسها .. إلى أن تتعرف على الصحفى عباس . وهو إنسان ملتزم بقضايا التحرر التى ينادى بها وطنه . وتحاول فى نفس الوقت أن تحرر نفسها من قيود جديدة تأتيها ، مثل قيد العمل الذى يستعبدها . وتجد أن عباس أقرب إلى ما تبحث عنه . تشاركه المنزل والقضايا والسرير . وتعيش معه على هذا المنوال ثمان سنوات . ومن أجل محاولة إرضاء زوجها تجيد أعمال البيت . وتجد حريتها فى قيدها .. أما فى الفيلم فكانت أكثر سعادة وهى تنتظر عباس بعد أن تم القبض عليه فى جريمة سياسية ..

المرأة الخامسة التى جسدها صلاح أبو سيف فى أدب إحسان عبد القدوس تختلف تماماً .. إنها امرأة من القاع .. لا تفكر كثيراً فى انوثتها . وهى ترفض مداعبات هذا العجوز البدين مما يدفعه إلى اتهامها بسرقة ساعة جيب . أما عامل البحر الذى تتصور أنه سيخطبها . فإنها تصدم فيه بعد أن يتخلى عنها .. أما الشخص الوحيد الذى يقف إلى جانبها فهو المكوجى ، فى الفيلم الذى يختار أن يخلصها من هذه القيود . فيضعها فى قيده الخاص ، فى عصمته ..

وبعد نراية خمسة عشر عاماً عاد صلاح أبو سيف ليستلهم أقصوصة جديدة من مجموعة « البنات والصيف » ليقدمها عام ١٩٧٥ تحت عنوان «وسقطت فى بحر العسل» و «ماسى» بطلة هذا الفيلم هى نموذج مشابه للكثير من نساء إحسان .. فهى امرأة تتمتع بأنوثة طاغية . انتخبت ملكة جمال الشاطئ عام ١٩٥٨ ، وهى تترك كل المعجبين من حولها كى ترتبط برجل «صعيدى» يدعى أبو بكر .. يبدو كأنه جاء من كوكب آخر بالنسبة لها .. وتصدم ماسى عندما تعرف أن حبيبها مغرم بامرأة بدينة تكبره سناً . وتتركه غير مصدقة أن رجلا يفضل عليها امرأة كهذه .. وقد آثر أبو سيف أن يعيد مايسة إلى حبيبها بعد أن تغفر له هذه الزلة .. أما ماسى الرواية فهى لا تتصور أن يشتهى رجلها إمرأة كالجاموسة بنفس الروح الذى ينظر بها إليها وهى ملكة جمال الشاطئ ..

كانت أقاصيص إحسان عبد القدوس ملهما جيداً للعديد من السينمائيين فبعد «البنات والصيف» الذى اعتبر أول فيلم عربى يضم ثلاث قصص منفصلة ، راح السينمائيون يكررون هذه التجربة مرات عديدة . اما بإنتاج فيلم يضم ثلاث قصص ، أو بتحويل قصة قصيرة مكتوبة فى صفحات قليلة للغاية إلى فيلم روائى ..

ففى عام ١٩٦٦ اشترك كل من فطين عبد الوهاب ، وحسن الإمام ، وصلاح أبو سيف فى تقديم «ثلاثة لصوص» مستوحاة من أقاصيص موجودة فى مجموعة «بنت السلطان» . وبعد ثلاث سنوات اشترك أبو سيف مع محمود ذو الفقار . وبركات فى تقديم حكاية «ثلاث نساء» فى ثلاث قصص منفصلة وهى مأخوذة جميعها من نفس المجموعة «بنت السلطان» ..

وفى الأقاصيص التسع ، قدمت السينما نماذج إنسانية صنعها عبد القدوس . جمعتهم السرقة أو المصيف ، أو كونه نساء يعشن تجربة عاطفية ذات طابع خاص .. ففى القصة الأولى من «البنات والصيف» نجد الثالوث الدرامى المشهور بمنظور خاص . فالزوجة محاصرة بين رجلين . الأول زوجها الذى تزوجته وهى فى السابعة عشر من عمرها . وهى إنسانة ملتزمة . تعلمت الصلاة منذ حداثتها . أما الثانى فهو إسماعيل . صديق الزوج وظله الدائم . وإسماعيل يطارد المرأة أينما ذهبت ، ويسعى لإغوائها ، ولكنها تكابر وتمانع ، وتهجر البيت ، خاصة أن الزوج غافل تماماً عما يمكن أن يحدث فى بيته . وفى الرواية تعود إلى منزل زوجها بعد أن سعى إسماعيل إلى مصالحتها . أما النهاية التى وضعها عز الدين ذو الفقار فى القصة الأولى ، فقد آثر أن يجعلها دامية . حيث تقتل المرأة إسماعيل ، ثم تنتحر بأن تلقى بنفسها فى البحر ..

أما فيلم «ثلاثة لصوص» فهو يتضمن ثلاثة مواقف . وهى المرة الأولى التى تعتمد فيها السينما على موقف يصنعه إحسان فى أدبه . فمن المعروف أن إحسان يتحرك دراميا مع أبطاله من خلال مجموعة من الأحداث ، ونادراً ما يقدم موقفاً يكون هو البطل .. فقصته «قتلت عمتى» ، التى تحولت إلى «سارق عمته» لكمال الشيخ تدور حول الشخص الذى يضطر إلى قتل عمته المريضة بداء عضال لا شفاء منه أجل خطيبته التى تركته. هنا حولت السينما عملية القتل إلى سرقة.. إلا أنها لم تغير كثيراً فى مصير سائق اللورى الذى يضطر إلى سرقة أوتوبيس ، تمهل سائقه فى الطلوع به ، من أجل اللحاق بزوجته التى تلد.. ورغم سرقته للأوتوبيس إلا أنه يصل متأخراً .. بعد أن تموت الزوجة رتيبـــة ..

النوع الثانى من علاقة السينما بأقاصيص إحسان هو تحويل قصة قصيرة إلى فيلم روائى كامل ، وفى هذا النوع من الأفلام يستلزم إحداث إضافات عديدة سواء فى الأحداث أو الشخصيات . وقد بدأ أحمد ضياء الدين هذه الظاهرة من خلال فيلمه «عريس لأختى» ثم استكملها حسن الإمام فى «هى .. والرجال» ، و «إضراب الشحاتين» . ثم تكررت كثيراً فيما بعد ..

ومن أبرز هذه الأمثلة فيلم «امبراطورية ميم» لحسين كمال . فالأقصوصة المنشورة فى كتاب «بنت السلطان» تروى حكاية الأب محمد مرسى الذى يقود أسرة متعددة الأفراد . كلها من الذكور . اسمائهم جميعاً تبدأ بحرف الميم .. أى ليس هناك أناث . هناك مدحت الذى يدرس فى كلية الآداب .. أما الأم فهى سلبية للغاية .. وقد ناقش إحسان فى هذه الأقصوصة مسألة الديمقراطية والاشتراكية فى مجتمع مصغر.. فعلى رئيس الأسرة أن يتولى أمور القيادة العائلية ، بالانتخاب وليس لكونه الأب ..

وقد غيرت السينما وقائع هذه الأقصوصة بشكل جذرى . حيث كبر الحدث فى الأسرة .. وتباينت حكايات الصبيان والبنات . لكل منهم حكايته . حتى الأم فإنها تريد الزواج من جديد . وهى المشغولة فى وظيفتها العليا دائماً ..

ومن النماذج البارزة فى هذا المضمار أيضاً أقصوصة «الخيط الرفيع» التى تغيرت كثيراً عندما أخرجها بركات على الشاشة .. فنحن أمام شخص ضامر .. يكاد يشبه الهيكل . حصل على درجة الدكتوراة فى القانون . هو كثير الاطلاع . ويعيش حياة جافة . والشئ الجميل فى عينيه هو نص القانون، أو كتاب الاقتصاد . إلى أن استرعت انتباهه.. موظفة فى البنك .. تثيره رغم أنها ليست جميلة . يراها يوماً فى نادى السباق إلى جوار عبده بك الذى يعرفه

عليها . اسمها يولندا .. يحس أنها مرتبطة بالرجل لأنه أكثر منها ثراء فيحاول أن يكون ثرياً .. ويتقرب إليها أكثر .. تصدمه عندما يكتشف أن عالمها ماجن . عندما تصدمه سيارة وتجئ لزيارته يخبرها أنها السبب .. ترتبط به وتغير له خطط حياته . وتظهر معه في المجتمعات . إنها نفس الخطوط العامة للفيلم .. إلا أن النهاية تختلف كثيراً .. فإذا كان «الأستاذ» قد هجر يولندا بحثاً عن مكانة اجتماعية أفضل فإن المرأة لا تخسر كثيراً . بل تعود إلى طبيعتها . وتنتقل بين أكثر من رجل .

أما المرأة في الفيلم فلم تكن بهذا الابتذال الذي صور في القصة .. وعرفت التحول الحقيقي إلى الأفضل ، من خلال علاقتها بالمهندس . كما اختارت أن تتقبل الصدمة بثبات شديد حين عرفت أن حبيبها اختار غيرها ..

ولا تزيد عدد صفحات «إضراب الشحاذين» عن أربع صفحات في مجموعة «عقلي وقلبي» حول رجل طيب ، اعتاد أن يقيم وليمة على مدفع الإفطار في شهر رمضان لا طعام الشحاذين . وهو يتفاءل بهذا السلوك .. إلا أن الشحاذين يعلنون إضرابهم ويقدمون مطالبهم . وكما هو واضح فإن هذا الموضوع يصلح لفيلم سينمائي .. وقد اختار حسن الإمام أن يجعل من هذه التجربة حالة فريدة في السينما المصرية حيث لجأ إلى استخدام الحوار الغنائي طيلة أحداث الفيلم .. ففاعل الخير يساوم الشحاذين في قبول مطالبهم حيث يطلب زعيم الشحاذين لاتباعه عشرة قروش لكل فرد .. أما الرجل الثرى ، فيعرض خمسة قروش .. وتدور المساومة حتى يلتقي الطرفان ..

ورغم طرافة الموضوع ، إلا أن الجمهور لم يتقبل التجربة بالمرة . وهكذا لازم النحس أفكار الكاتب التي حاول فيها أن يخرج عن إطار الحكايات التقليدية حول المرأة الحسية ، والرجل المهموم المرأة ..

الجدير بالذكر أن إحسان عبد القدوس قد كتب الرواية القصيرة ، وسبق في هذا المضمار الكثير من أبناء جيله .. كما كتب الروايات الطويلة الضخمة الحجم . وقد راحت السينما تأخذ من كل هذه الأعمال ما يتفق مع خطها العام . فمن الروايات القصيرة قدمت « الوسادة الخالية » ، و « أين عمري » ، و « النظارة السوداء » و « البنات والصيف » وغيرها .. وهي كلها منشورة في كتب تضم قصصاً أخرى .

أما الروايات الطويلة الضخمة الحجم ، فهناك «لا تطفئ الشمس» و«أنف وثلاثة عيون» . و«شئ في صدري» و«في بيتنا رجل» و«لا شئ يهم» . وأغلب هذه الروايات تتحدث عن شخصيات محورية تدور في أفلاكها شخصيات عديدة هامشية . وأوضح مثال على ذلك رواية «لا تطفئ الشمس» . وبالنظر إلى هذه الرواية ستجد أن شخصياتها تناثرت في بقية أعمال إحسان عبد القدوس . فشخصية ليلى متقاربة في مواقفها من نادية لطفي في لا أنام . هي تحب مدرس الموسيقى فتحي وتزوره في شقته من أجل التقاط بعض لحظات من الحب رغم أنه متزوج . أما شخصية الخال المتسلط فهي متكررة في «أنا حرة» من خلال زوج العمة . ويعتبر أحمد الأخ الأكبر نموذجاً يمثله في «عريس لأختي» رغم أن مساحة الدور هنا أكبر .. ويضطر أحمد إلى التخلي عن قسوته بعد أن مات الأخ ممدوح عقب مشاجرة فيما بينهما ..

وقد أثير العديد من الاتهامات ضد إحسان عبد القدوس بأنه يصور عالماً ماجناً . وإن نساءه قد افتقدن الشرف ، ومثل هذه الأقاويل بعيدة إلى حد ما عن الواقع . فالكثير من هؤلاء النساء في حالة صيرورة .. وهن يبحثن عن مصير أفضل ، وأغلبهن يتمكن من الوصول إلى بر الأمان . وفي أدب الكاتب راح يؤكد أن العديد من بطلاته اللاتي يتسمن بسلوك حسي غير مصريات ،



الرصاصة لا تزال فى جيبى



امبراطورية (م)

أو غير عربيات بالمرة .. مثل يولندا فى «الخيط الرفيع» .. وماجى فى «النظارة السوداء» .

فقد ارتبطت نساء عديدات فى أدب إحسان ، والسينما المأخوذة عنه ، بحركات التحرر الوطنى العربى . مثلما فعلت نوال فى فيلم «فى بيتنا رجل» وهى نموذج لفتاة مصرية فقيرة . من أسرة محافظة وتعيش على هامش المجتمع .. وتجد هذه الأسرة نفسها ومشاعرها من خلال موقف مفاجئ حين اضطر المناضل السياسى إبراهيم أن يهرب لبعض الوقت فى منزلهم ..

وفاطمة فى «الرصاصة لا تزال فى جيبى» هى امرأة اغتصبها رجل متوحش مما يدفع بابن العم محمد أن يلتحق بالتجنيد ليتعلم إطلاق النيران كى يقتل عباس . وأثناء التدريب تندلع الحرب ويتحرك مع وحدته إلى سيناء . وبعد الوقوع فى أسر العدو فى قطاع غزة يتمكن من العودة إلى بورسعيد . ويعرف أن عباس قد اختفى . ويقرر أن يعود إلى الحرب « لاتزال هناك رصاصة . لكن هدفها تغير من القتل إلى الحرب مع العدو » .

وإذا كانت بعض النساء قد سقطن فى أدب وسينما إحسان عبد القدوس ، فإنهن ضحايا الظروف ، فنعمت البلتاجونى فى «آه يا ليل يا زمن» من أسرةكبيرة كانت تملك آلاف الأفدنة وتعيش كملكة . تضطرها الظروف أن تسافر إلى بيروت كى تعمل ساقية للرجال . يذهب ضابط من رجال الثورة للبحث عنها.. ترفضه فى أول لأمر.. ثم تحكى له قصتها مقابل بعض النقود . وتردد : «نسيت أننى ابنة البلتاجونى . نسيت كل شئ» .. إنها إحدى جرحى الثورة . وعندما ينجح الضابط فى أن يعيدها إلى القاهرة لا تستطيع أن تكون امرأة عادية «كل ما نعيش به هنا هو الحقد والغيظ . ماتت ابنة البلتاجونى» . وتضطر إلى العودة من حيث جاءت إلا أن على رضا المخرج يجعلها تندمج أكثر فى المجتمع الجديد بعد عودتها إلى بلادها .

أما النساء الحسيات فيظهرن بشكل مكروه . خاصة فى السينما . مثل فايزة فى «ولا زال التحقيق مستمراً» لأشرف فهمى ١٩٧٩ ، فهى تترك زوجها الأقل مالاً من أجل صديقه الثرى الذى يتمتع بهذه العلاقة لسبب خاص رسخ فى عقله منذ سنوات . والزوج يردد : « الرجل لا يحترم المرأة التى تخون . حتى ولو من أجله » .

والخيانة شئ مكروه .. ونهايته مأساوية . ليس فقط فى هذا الفيلم . بل فى « بعيداً عن الأرض » ، و « العذاب فوق شفاه تبتسم » ، و « القط أصله أسد » و « أرجوك اعطنى هذا الدواء » .

فى عام ١٩٦١ ، وبينما صلاح أبو سيف يستكمل رحلته مع الأعمال الرومانسية لإحسان عبد القدوس ، قرر هنرى بركات أن يقتحم هذا العالم ، ويقدم رواية مغايرة لنفس الكاتب ، عملا وطنياً فى المقام الأول تدور أحداثه داخل جدران بيت مزدحم بأسرة مصرية متعددة الأفراد . فيصنع بذلك فيلما متعدد المستويات الدرامية ، باعتبار أن لكل واحد من أبناء هذا البيت قصته ، وهمومه ، وهكذا جاء فيلم « فى بيتنا رجل » ليؤكد أن أغلب أعمال إحسان مناسب للسينما ، ولذا فإن كاتب السيناريو لن يجهد نفسه طويلا وهو يحول النص إلى فيلم. وكالعادة آثر بركات أن يشترك مباشرة فى كتابة هذه الأفلام.

و «فى بيتنا رجل » هناك شبه توحد بين الرواية والفيلم إلا من بعض النقاط التى تتسم بها السينما المصرية عامة ، مثل إكساب البطولة للشخصية الرئيسية ، وتحويل بقية الشخصيات إلى كائنات هامشية تدور فى فلكه ، وقد علق على ذلك أحمد حمروش : « إنما سلط الأضواء على البطل نفسه إبراهيم حمدى وجعله يتعرض لتعذيب شديد . ولسنا ندرى السر فى هذا التركيز على تعذيب البطل دون الشخصيتين الأخريتين . اللهم إلا إذا كان الباعث على ذلك

الرغبة فى إعطاء البطولة كلها لشخص واحد هو « إبراهيم » الذى يمثله عمر الشريف » [1] . وعلى كل فهى تغييرات طفيفة فى هذا النص قياسا إلى أفلام أخرى للكاتب منها « إمبراطورية ميم » . وذلك باعتبار أن أغلب الأحداث تدور فى داخل المنزل ، منذ أن دخل الطالب المناضل إبراهيم البيت فى لحظة إفطار فى يوم رمضانى عادى ، وحتى خروجه بعد ثلاثة أيام، هو مكان يليق بمسرحية، لكن الكاتب ، والمخرج جعلا الأحداث تعج بالحركة والحيوية ، ففى البداية تتردد أفراد الأسرة باعتبار أن إيواء إبراهيم فى تلك الأيام الدينية المباركة ، وكان يمكن أن يمر كل شىء بهدوء ، لولا إكتشاف إبن العم عبد الحميد وجود إبراهيم ، فراح يسعى للمراوغة ، فإما أن يتزوج من سميحة إبنة عمه ، أو أن يفضح وجود الغريب الذى تطلبه الشرطة .

وهذا فى حد ذاته كفيل أن يصنع التوتر لمتابعة القراءة والمشاهدة ، وفى الرواية كتب إحسان مشهد خروج عبد الحميد إلى الشارع للإبلاغ عن إبراهيم بشكل لاينسى ، وأيضاً مشهد إحساسه بأن هناك شرطيا يراقبه ، فيحاول أن يتصرف على أساس أن كل شىء طبيعى حتى لايتم إكتشاف أمره . ومشاهد الفيلم لن يتمتع برؤية مثل هذا المشهد إذا كان قد أحس بروعة القص عند الكاتب . ومن هنا تجىء أهمية قراءة الرواية ومشاهدة الفيلم معا . كما تجىء أهمية المقارنة بين النصين .

ففى الفيلم ، على سبيل المثال ، هناك أكثر من مستوى للأحداث ، بالإضافة إلى شخصية إبراهيم ، منها علاقة عبد الحميد بابنة عمه ، ورغبته فى الزواج منها ، ومنها تحول « محى » إلى الشعور الوطنى العام بعد حالة حادة من السلبية ، وتحولات الأب ، ثم القبض على عبد الحميد وتعذيبه ،

(١) هنرى بركات ، نصف قرن سينما ، عونى الحسينى ، قصر السينما ١٩٩١ص٢١٨ .

وقد أعطى هذا إثراء للأحداث ، باعتبار أن الوطنية ليست شعورا فرديا ، وإنما هى حالة عامة . ومن هنا جاءت أهمية العنوان « بيتنا » . فلاشك أن إبراهيم لم يكن ضيفاً عابراً ، سبب وجوده دخول البوليس السياسى إلى البيت ، بل أشعل جذوة كانت منطفأة عبر عنها الأب فى البداية من خلال جملته « فى أيامنا لم نكن نقوم بمظاهرات » .

أما فيلم « العذراء والشعر الأبيض » فهو يعطى نموذجا للتعاون الذى تم بين حسين كمال والكاتب. فهو الفيلم السابع من بين التسعة أفلام التى أخرجها لإحسان عبد القدوس ، ومن الملاحظ أن هذا التعاون قد قام على أساس الأفكار التى تناقش الجنس فى المقام الأول ، ابتداء من الدكتور هاشم الذى يقع فى بحور النساء فى « أنف وثلاثة عيون » ، ثم فكرة قيام الزوج بتقديم امرأته فى فراش رجال الأعمال من أجل أن يحقق المكاسب الاجتماعية والإدارية فى « دمى ودموعى وابتسامتى » إلى فكرة « شرعية الخيانة » فى « أيام فى الحلال » و « أرجوك إعطنى هذا الدواء ».

وفى رواية « العذراء والشعر الأبيض » القصيرة جعل الكاتب الزوجة دولت توافق أن تنجب ربيبتها بثينة من زوجها مدحت بعد أن قامت بين الإثنين علاقة غير شرعية ، وقد تغير مفهوم هذه النهاية فى الفيلم تماما ، فرأينا كيف قاوم مدحت غرام الصغيرة به ، ومحاولة إغرائه بالوقوع فى حبائلها ، وأنهى الفيلم قصة هذا الحب المشبوب بمحاولة التقارب بين بثينة بين جارها الشاب ، باعتبار أنها فى حاجة إلى الحب .

ونحن لانناقش القوانين الرقابية التى تغير مثل هذه النهاية ، ولكن هذا الفيلم يعد نموذجا لقيام كاتب السيناريو بإجراء مايشاء من تغيرات وإضافة الكثير من الأحداث الزائدة على نص أدبى قصير ، لإعطاء المزيد من التفاصيل .، ولذا فهناك الكثير من الأحداث التى أضافها السيناريو ، أبعدت

الفيلم عن فكرته الأساسية ، وجعلت المشاهد يتساءل عن وجوبها ، مثل طلاق دولت من زوجها الأول ، وتفاصيل تعرفها على مدحت الذى يسكن فى غرفة على السطح ، حتى يتم الزواج ، ثم يتم تبنى طفلة صغيرة ، تنمو وسط هذه الأسرة . وهذا هو الحدث الرئيسى فى الرواية ، باعتبار أن أى طفلة ترى فى أبيها الإنسان النموذجى ، ثم تتحول العلاقة إلى جنس عندما تكتشف الفتاة أنه لايوجد عائق إجتماعى امام هذه العلاقة .

وقد اضاف الفيلم الكثير من الحوادث الزائدة ، مثل معرفة بثينة بأن أمها الحقيقية لاتزال على قيد الحياة ، ويكون ذلك سببا فى إنفصالها عن دولت ، وانهيارها ، وهو أمر غير موجود فى النص الأدبى ، الذى يتركز معناه الأساسى فى شرعية العلاقة بين الأب وربيبته ، ثم استمرارها ، فالام الصناعية هنا تحب كلا الإثنين معا : الزوج ، والربيبة . ولذا فمن أجل استمرار الحياة ، فإنها تقبل العلاقة على مضض . أما فى الفيلم فإن مدحت يقسو على الفتاة ، ويصدها ، بعد ان كاد ان يضعف فى إحدى المرات . ثم يحاول دفع الفتاة وتحويل اهتماماتها إلى أشياء أخرى .

ويصور الفيلم بثينة كفتاة خارقة الجمال لايمكن مقاومة سحرها ، فى وقت بدا المشيب فيه يدب فى شعر كل من الزوجين ، وتبدأ الفتاة فى ضخ الشباب فى وجدان الزوج الذى لم تنجب زوجته ، فرأى أن وجود بثينة هو نوع من التعويض الأبوى عما افتقده ، وبالفعل ، فإن الفيلم ينتهى وبثينة قد تغيرت تماما .

من المعروف ان كاتب السيناريو مصطفى محرم قد اهتم بتحويل نصوص اعمال إحسان منذ عام ١٩٧٩ حين اقتبس إحدى قصصه المنشورة فى جريدة الأهرام ، وهى مأخوذة بدورها عن حادثة حقيقية إلى فيلم ، ولايزال التحقيق مستمرا ، وراح الكاتب يرجع إلى نصوص إحسان الجديدة .

وهى روايات قصيرة جدا إما منشورة فى صحف أو فى كتبه ، منها على سبيل المثال « أرجوك إعطنى هذا الدواء » و « انتحار صاحب الشقة » و « ياعزيزى كلنا لصوص » و « حتى لايطير الدخان » والأعمال الثلاثة الأخيرة من إخراج أحمد يحيى .

ونتيجة لقصر هذه النصوص أدبياً ، من حيث عدد الصفحات ، وربما لتقريرية أسلوب إحسان فى تلك الفترة ، لدرجة أن النص يمكن تسميته بالتقرير القصصى . فإن كاتب السيناريو أعطى لنفسه كل السلطة لتغيير النص الأدبى وهو يحوله إلى فيلم كما يشاء . وبدا هذا واضحا فى « حتى لايطير الدخان » . فالرواية التى كتبها إحسان تروى حكاية شاب قروى فقير يصير محاميا وتنتهى به الأحداث التى بدأت قبل هزيمة عام ١٩٦٧ وهو فى قمة المكانة الاجتماعية . أما فهمى بطل الفيلم فإن قصته تبدأ بعد عام ١٩٦٧ ، أى أن الفيلم يبدأ من حيث انتهى النص الأدبى . وحتى عام إنتاج الفيلم ١٩٨٣ . ومن هنا يبدو مدى التباين بين حياة الرجلين (وهما أساساً رجل واحد) باعتبار أن كل منهما عاش ظروفا سياسية وإجتماعية تختلف ، لكن السينما تحاول دائما إكساب أحداثها معاصرة لتكون قريبة من المشاهدة ، ففهمى عبد الهادى القروى الفقير القادم من الريف يحتك بأبناء الطبقات الثرية فى الجامعة بحجة أن أكثر أبناء هذه الطبقة يميلون إلى تعليم القانون لأبنائهم . وهذه سمة لأبناء هذه الطبقة قبل الثورة أكثر منها فى سنوات الستينات .

وفهمى إنسان وصولى ، يتطلع إلى ركوب طبقة إجتماعية للتفوق عليها حتى ولو من خلال تحصيل العلم . هو أقرب إلى حسنين فى « بداية ونهاية » ، يتطلع إلى ركوب طبقة أعلى ، حيث يرنو بعينيه إلى خيرية شقيقة زميله رؤوف بينما يقدم محاسن الفقيرة إلى زملائه ، ثم يتزوج منها . وليس صحيحاً أن وفاة أم فهمى بعد مرض هى سبب تغييره ، فهو يملك بذرة الوصولية منذ

اللحظة الأولى ، حيث أنه يغازل خيرية قبل أن تموت أمه . رغم أنها تعايره أنه يرتدى ملابس أخيها .

وبينما صور إحسان بطله عفيفا عن موائد المخدرات ، فإن الفيلم يصوره كرأس مدبر لجلسات الحشيش التى تجمع الطلاب الأثرياء . وبينما صورت الرواية سنية كعاهرة ترتاد بيوت رجال الجيزة ، فإن الفيلم كساها بأخلاقية واضحة ، وجعلها الوجه النقيض لفهمى . فهى تعمل خادمة فى الشقة بناء على رغبته بعد أن هددها صاحب الغرفة التى تقيم فيها بالطرد ، والعلاقة بينه وبين سنية غريبة . فهو لايودها جنسيا ، ومع ذلك فهى تأتمر بأمره وتتحول إلى ذراعه الأيمن .

وقد حاول السيناريو أن يكسب شخصية فهمى وجه بعض رجال المجتمع فى الثمانينات . باعتبار أن هذه الفترة قد شهدت تجارا ارتقوا فى المناصب السياسية ، وأصبحوا أعضاء برلمانيين . وهكذا وجد السيناريو أرضا مغايرة تماما لما فى الرواية . أما شخصية خيرية فهى النص الأدبى تلعب دورا يختلف قياسا إلى دورها فى الفيلم . ،ويعطينا الكاتب الإيحاء أنها إحدى نجمات المجتمع الذين عرفوا فى الستينات ، وتزوجت رجلا فى أعلى السلطة فى لحظة هزل . وسميت باسمه .

وكعادة السينما ، فمن الواضح أننا أمام فيلم لايقدم أكثر من مستوى من شخصيات ، بل نحن أمام شخصية رئيسية تدور فى فلكها شخصيات عديدة هى بمثابة تكوينات هامشية . وأغلب هذه الشخصيات مصنوعة كى يحقق هدفه سواء عليها أم بها . فخيرية ليست بالنسبة له امرأة ، بل طبقة اجتماعية يركبها . وسنية ليست زوجة يطمح إليها ولكنها أرض يدوس عليها . ولذا فهو لم يعرف نفسه حين نظر إلى المرآة لأنه لم ينظر إلى نفسه يوما فيعرفها .

★ ★ ★

ثالثا : من أعمال توفيق الحكيم

عشرة أفلام ونصف هى الحصيلة السينمائية التى قدمت لتوفيق الحكيم من خلال أعماله الإبداعية العديدة فى المسرح والرواية والقصة القصيرة والسيناريو .. وإذا شئنا الدقة فإنه يمكن القول أن العدد الحقيقى يقل عن ذلك بكثير .. ربما بثمانية تقريباً ، حيث أن أغلب هذه الأفلام لم يلق أى نجاح فنى أو جماهيرى .. ويبقى السؤال المثار دوما : هل أدب توفيق الحكيم مصنوع من أجل القراءة وحدها .. وأنه لم يصنع للتمثيل سواء فوق خشبة المسرح أو على الشاشة ؟

فلاشك أن السينما قد راحت إبان حياة الكاتب الطويلة تبحث فى أروقة أعماله .. علها تجد نصاً يناسب السينما خلال ثلاثة وأربعين عاماً هى طول العمر الذى تعاملت فيه السينما مع الحكيم .. وراحت هذه السينما تغربل أعماله الواحد تلو الاخر فلم يبق فوق السطح سوى مارأيناه .. ثم راح الزمن نفسه يغربل هذه الأعمال التى لن يبقى منها سوى فيلم أو اثنين على أكثر تقدير .

إذن ، فالسينما لم تضف شيئا لأدب توفيق الحكيم . ولكنها أساءت إلى صورة أدبه ، وأفقدت الكثير من هوية هذه الأفلام متعتها . خاصة أن أغلب الذين عملوا فى أدب توفيق الحكيم من المخرجين ينتمون إلى الدرجة الثانية . وقد ساعد أغلبهم فى أن يفقد روح الحكيم ونصه ذلك السحر الذى يتمتع به .

لم تكن البداية التى بدأت بها العلاقة بين أدب الحكيم والسينما رديئة إلى الحد الذى سوف نراه فيما بعد وذلك عندما اشترك الحيكم مع محمد كريم فى إعداد السيناريو لفيلم « رصاصة فى القلب » عام ١٩٤٤ عن إحدى مسرحيات الكاتب ، وقد اعتبر سعد الدين توفيق هذا الفيلم أحد أهم مائة فيلم مصرى تم إنتاجها بين عامى ١٩٢٦-١٩٦٩ . ومن السيناريو المكتوب يتضح أنه قد وضع عينيه على أن الفيلم مصنوع من أجل النجم الأوحد محمد عبد الوهاب ، الذى عليه أن يغنى وتحوطه الحسان ، ويتمتع بخفة دم وحضور ، سواء مع الموظفين الذين يأتون إلى مكتبه ، سعياً لمقابلة سعادة الوزير الذى يعمل سكرتيراً له .. أو مع الدائنين الذين يطاردونه دائما خاصة فى أول الشهر . أو حتى مع نادل البار الذى يستدين منه دائما .. وبالطبع مع الحسان اللاتى يطاردنه على طريقة هارون الرشيد رغم انه مفلس دائما . وأخيراً تلك الحسناء صاحبة « الجلاس » التى شاهدها فى أحد المحلات ، فهام بها كى يفاجأ فيما بعد أنها خطيبة ابن عمه الطبيب الذى ينشد فيها المال قبل الأنثى ..

وهذا الموظف محسن موجود دائما أمام المتفرج لا يبعد عنه يغنى له عشرات الأغانى تملأ النساء حياته .. يطاردنه داخل شقته .. ويتصلن به فى الهاتف . وخاصة فى حفل عيد الميلاد الذى يذهب إليه .

ولولا وجود محمد عبد الوهاب بحضوره وخفة الظل ما حصل الفيلم على كل هذا النجاح الذى ناله ، ولكان صورة مكررة لعشرات الأفلام التى تم إنتاجها فى هذه السنوات ، والتى تعتمد على قصة حب تربط بين اثنين يعوقها عائق لا يلبث أن يبتعد عن الطريق ، كى يفوز كل من الطرفين بالآخر .

والنماذج التى وصفها توفيق الحكيم فى هذا الفيلم مكررة . وبالغة البساطة - إن لم نقل سذاجة - مثل الخطيب الطبيب الذى يتمتع ببلاهة

وتخلف . ولاينفع عـاشـقاً بالمرة . ويردد بين وقت وآخـر أنه يسـعى لثـروة خطيبته .

ورغم أن سنوات الأربعينات والخمسينات كانت هى قمة العطاء الأدبى عند توفيق الحكيم والتى بلغ فيها أوج شهرته . إلا أن السينما قد تجاهلت أعماله طوال ستة عشر عـاما كى تعود فى عـام ١٩٦٠ مع فيلم « الرباط المقدس » والذى أخرجه محمود ذو الفقار وهو أحد الذين أعجبوا بكتابات الحكيم وقدم له ثلاثة أفلام فيما بعد ..

و « الرباط المقدس » هى أحدى الروايات التى كتبها الحكيم عام ١٩٤٤ وفيها تأثر برواية «تاييس» «لاناتول فرانس» حول الراهب الذى يسقط فى غواية امرأة تأتى إلى محرابه . والراهب هنا كاتب اسماه الكاتب براهب الفكر يعيش محاصراً بكتبه ومؤلفاته . يرتدى الكاسكيت ويمسك القلم . يجيد استخدام الحجة ولايعرف فن التعامل مع النساء .. ولايسعى للإتصال بأحد .. هذا الراهب يفاجأ بدخول امرأة عليه – أدت الدور المطربة صباح – وهى تمتلك من الحسن والدلال مايمكنها أن تحطم عليه معبده . وأن تذيب كل تردده . فيصبح رجلا حسيا ، تفجر أحساسه الجسدى قبل الفكرى ، والمرأة هنا متزوجة من رجل دائم السفر عنها . تعيش فى ملالة . وتسعى إلى شغل فراغها مع هذا الرجل . فتجعل منه أضحوكة . وتسقط مهابته .. وقبل أن تقطع الرباط المقدس بينها وبين زوجها وتسقط فى الرذيلة فإنها تعود إلى بيتها بعد أن تضرب المفكر بزجاجة خمر .. لقد سقط الرجل . أما المرأة فقد أفلتت منه .. وذلك عكس ماحدث فى رواية أناتول فرانس ، حيث أن تاييس غانية مهنتها إسقاط الرجال فى أحضانها .

وقد شاهدت هذا الفيلم قبل سبعة وعشرين عاما . وأذكر أن السينما التى شاهدته بها كانت مزدحمة بالصغار فى مثل سنى .. ولااستطيع أن أتكهن بتاثره على الجمهور الأكبر سنا . فهو أحد الأفلام التى قليلا ما يتحدث عنها النقاد السينمائيين فى افلامهم .

بعد ثلاثة اعوام من « الرباط المقدس » عاد محمود ذو الفقار مرة أخرى إلى أدب توفيق الحكيم ليستعين بمسرحية « الأيدى الناعمة » التى كتبها عام ١٩٥٤ أى عقب قيام الثورة .. وقد حشد المخرج لفيلمه كل عوامل النجاح . فهناك أكثر من خمسة نجوم كبار هم صباح وأحمد مظهر وصلاح ذو الفقار ومريم فخر الدين وليلى طاهر . بالإضافة إلى ضخامة الإنتاج واستخدام عنصر الالوان فى فترة لم تكن فيها الألوان سائدة . كما استغرقت مدة عرض الفيلم اكثر من ١٥٠ دقيقة . ويدور الفيلم حول « البرنس » الذى يقيم فى قصره الكبير والذى لايسعى للتامل مع المجتمع من حوله بعد التغيير الذى أحدثته ثورة يوليو .. فقد تم سحب الكثير من مخصصاته المالية . وأصبح القصر خال إلا منه . هجره الخدم بعد ان اصبح أكثر عصبية وفلسا . كما تركته إبنته الوحيدة كى تتزوج من مهندس يمتلك ورشة سيارات يراه البرنس صاحب أيدى قذرة ملطخة بشحم وعادم السيارات . ويعيش البرنس فى ملاله تدفعه إلى الخروج فى بعض الأحيان من عزلته ، وربما بحثاً عن شيء يأكله على طريقة لصوص الليل ، فيتعرف على أحد المثقفين العاطلين على قارعة الطريق وهو مثله إنسان خامل ، لايجد عملا ما يناسب الشهادة الجامعية التى حصل عليها .

وتلعب الإبنة دورا كبيراً فى تغيير أبيها . وتسعى أن تخرجه من قوقعته المحبوس فيها دوما والمصنوعة جدرانها من كبرياء زائف وحقائق مضغومة .

ومن خلال قصة حب تربط بين صديقة لابنته وبين البرنس يتغير الرجل . فيمسك الفأس ليزرع حديقة قصره التى كم اشتاقت إلى الاهتمام . فتصبح اليد الناعمة خشنة كما يرى المخرج . وربما لهذا السبب قوبل الفيلم بسخرية شديدة عندما عرض عام ١٩٦٤ فى مهرجان برلين . هذه الأيدى الخشنة تعمل فيما بعد فى الإرشاد السياحى . فيقوم بإرشاد السائحين إلى معالم بلده وخاصة تلك التى حققتها الثورة . مثل « برج القاهرة » وبعض المبانى البيضاء المطلة على نهر النيل ..

أما التجربة الثالثة التى قدمها محمود ذو الفقار لتوفيق الحكيم فهى فيلم «الخروج من الجنة» عام ١٩٦٧ ، وهو مأخوذ عن مسرحية قصيرة بنفس الإسم نشرت إلى جانب مسرحيات أخرى فى كتاب صدر قبل ذلك بثلاثين عاما . ويمكن أن نستعين هنا ببعض ماكتب عن هذا الفيلم دون أدنى تعليق منا ، فقد كتب سمير فريد فى كتابه «العالم من عين الكاميرا» متسائلا : « ماذا فعلوا بالحكيم أو ماذا فعل لهم حتى يقدموا قصته على هذا النحو أو يلصقوا اسمه بقصة مثل هذه ؟ إن « الخروج من الجنة » قصة عجيبة غريبة فى حدثها الميلودرامى الفج . فنحن أمام زوجة لثرى يهوى الغناء ، وهذه الزوجة تريده أن يعمل لأن العمل – على حد تعبيرها – عبادة . ولأن عمل زوجها يجعله يعطى عبقريته للناس ولايسجنها فى حدود الهواية ، ولأنها تؤمن بأن العبقرية لاتتجلى إلا فى الحرمان ، لذلك فهى من شدة حبها له توهمه أنها لاتحبه حتى يطلقها ، ولكى يتأكد تماما من ذلك تتزوج من غيره ، وهنا تنفجر العبقرية ثم ينتهى الفيلم .

ويتساءل الكاتب فى مكان آخر مرة ثانية : « مامعنى حاجة الجماهير إلى عبقرية العاطلين بالوراثة ، هذه الحاجة المطردة نحو الذروة طوال الفيلم إلى أن

يتحقق المراد ، مامعنى هذا الموقف إن لم يكن تعبيراً عن العقلية البرجوازية المتخلفة التى تحكم السينمائيين القدامى » . وحول هذا الفيلم أيضاً وأفلام أخرى مثله اكد سعد الدين توفيق فى كتابه « قصة السينما فى مصر » أن : « هذه الأفلام نماذج سيئة لما يجب أن تكون عليها السينما فى مجتمع اشتراكى ، إذ أنها كانت بعيدة جدا عن مشكلات حقيقية ، او عن تصويره حياة الشعب فى الستينات . وإنما كانت تقليدا للأفلام الروائية التى ظهرت فى أعقاب الحرب العالمية الأخيرة أفلام الصالونات ، وحفلات الرقص ، والمشاهد الجنسية الصارخة ! » .

من نفس نوعية الأفلام قدمت السينما خلال تلك السنوات فيلمين مأخوذين عن توفيق الحكيم وهما « ليلة الزفاف » لهنرى بركات .. « طريد الفردوس » لفطين عبد الوهاب . وقد عرضا عام ١٩٦٥ ، كلاهما مأخوذان من قصتين قصيرتين نشرتا فى مجموعة قصصية تحمل عنوان « ليلة الزفاف » .. وفى الفيلم الذى أخرجه بركات نرى نفس القصة الساذجة التى سعت السينما لتقديمها عن أدب توفيق الحكيم . فهناك فتاة لاهية . تحب زميلا لها أقرب إليها . وعندما تفرض عليها أسرتها أن تتزوج من أحد الأطباء أصدقاء الأسرة تضطر ليلة الزفاف أن تبوح له بأنها تزوجته عن غير رغبة . وأنها تحب رجلا آخر .. وبطريقة الجنتلمان يقرر الزوج الذى لم يهنأ بليلة الزفاف أن يتيح لزوجته فرصة الانفصال وأن يتركا للزمن اختيار لحظة الطلاق . فيعيشان فى سريرين منفصلين . ويحاول الزوج بأسلوبه كجنتلمان أن يقنع الفتاة أنه أفضل من هذا الذى أحبته ، وبالفعل فإن الزوجة تتحول من الشاب اللاه الذى أحبته وتتجه إلى زوجها الذى يعيش معها ليلة زفاف متاخرة .

وحكاية هذا الجنتلمان الذى يضحى بكرامته ومصلحته من أجل امرأة . حتى وإن لم يكن يجمع بينهما قصة حب قد تكررت مئات المرات فى السينما ومن أبرزها تلك الحكاية التى قدمها فرانك كابرا عام ١٩٣٤ فى فيلم « حدث ذات ليلة » . والواضح أن بركات كان يضع عينية على هذه الحكايات المماثلة وهو ينقل قصة الحكيم للسينما وهى التى لاتزيد عن ثلاث صفحات لا أكثر والتى اقتبسها بشكل مباشر من رواية «ملك الحديد» لجورج أونيه .

أما فكرة أقصوصة « طريد الفردوس » فهى أيضاً فكرة قديمة سبق أن قدمتها السينما عام ١٩٤٣ فى فيلم يحمل اسم « حضور السيد جوردان » ، كما كتبها جان بول سارتر فى سيناريو سينمائى فى عام ١٩٤٧ يحمل اسم « انتهت اللعبة » . وفى «حضور السيد جوردان» صعد هذا الأخير إلى السماء بعد مماته فيكتشف أن السماء أخطأت وأن موعد صعوده لم يحن بعد . لذا تتم إعادته مرة أخرى إلى الأرض ليتجسد فى شخص مات لتوه ، قتل مسموما فيجد نفسه فى مسئوليات جديدة إزاء زوجته وسكرتيرته . ويموت فيصعد ثم يعود مرة أخرى ..

هذا الحدوتة الطريفة قدمتها السينما مرارا ، منها فى فيلم « الراقصة » أخرجه الكسندر هال عام ١٩٤٧ ، وفى أدبنا العربى قدمها يوسف السباعى فى كتابيه « البحث عن جسد » و « نائب عزرائيل » .. وتدور أحداث فيلم فطين عبد الوهاب حول الشيخ عليش رجل الكرامات الذى يصعد إلى السماء . وعند حسابه يفاجأ بأن ميزان شروره يوازى مافعله من خير وأنه ليس من أهل الجنة أو أهل النار . لذا تقرر السماء إعادته مرة أخرى مثلما حدث للسيد جوردان . فيقوم فى أول الأمر بدور قواد يتولى رعاية مجموعة من العاهرات ويرتزق من مهنة البغاء .. وفى إحدى المعارك فى البار الذى يعمل به يصاب بجرح يجعله

ينتبه إلى الصواب . فيقيم فى أحد الأحياء الشعبية ويتغير سلوكه حيث يصبح إنساناً معتدلاً يمارس الخير . ويدافع عن الحق . ويموت فى إحدى المعارك الشرسة التى جابه فيها الشر .. ويصعد مرة أخرى إلى السماء ، وبدلا من كلمة «النهاية» التقليدية نرى تساؤل : إلى أين ؟ .

ومثلما تأثر الحكيم فى أكثر أعماله بالفكر العالمى . من «بجماليون» إلى «تاييس» وقيامه بصياغتها من جديد من خلال منظوره الخاص ، قام بصياغة أسطورة الدكتور فاوست فى « المرأة التى غلبت الشيطان » .. وفى هذا العمل حول الكاتب الدكتور فاوست وهو الرجل الواعى لقضيتى الخير والشر الطامع فى جمال الفتاة التى يقبل ، من أجل الحصول عليها ، أن يتعاقد مع الشيطان مفستوفيلس . حول الكاتب فاوست إلى امرأة تدعى شفيقة ، هى امرأة دميمة مشوهة جاءت من الريف لتعمل فى منزل إحدى الراقصات والتى تعاملها بقسوة وسخرية . وفى بيت مخدومتها تقابل صحفيا يدعى محمود فتحبه وتصاب بالغيرة فى ليلة زفافه من ممثلة مشهورة فتقذفها بكوب الشراب مما يدفع بالعريس أن يطردها خارج المنزل . وتجد شفيقة نفسها فى الصحراء تبكى وتقرر الانتحار . إلا أن أدهم يظهر لها ويخبرها انه سليل أسرة أبليس وأنه بمكنه أن يساعدها وأن يلبى رغباتها طوال عشر سنوات ، مقابل أن يتمكن من روحها لتكون تابعة له بعد عشر سنوات . فتتحول شفيقة إلى «أميرة» ، الأرملة المليونيرة العائدة من الولايات المتحدة . وتأخذ فى الإنتقام ممن سخروا منها.. حيث تدفع الصحفى للانتحار والممثلة إلى الجنون . وبعد مرور السنوات العشر تكون قد تابت إلى بارئها .. وحجت إلى بيته . وعندما يدخل الشيطان عليها ليتسلم روحها ويدهب بها إلى مملكة الشر تحرقه نيران إيمانها ..

فى عام ١٩٧٦ حاول المخرج عاطف سالم استعادة بعض الأمجاد التى افتقدها ، فسعى إلى تقديم قصة « العش الهادئ » لتوفيق الحكيم . ورغم أن مصطفى محرم هو الذى كتب سيناريو هذا الفيلم ، إلا أنه لم يخرج عن الأفكار التقليدية التى تمتلئ بها السينما المصرية ، وهى تدور هنا حول لحظة شك عابرة أحس بها رجل يخون امرأته مع أخرى . وقد جاءت هذه اللحظة عقب فتور شديد بين الزوجين اللذين ربطهما قبل الزواج حب وتفاهم .. لكن متطلبات الحياة للبيت تدفع إلى دب الخلاف فيما بينهما .. فهى مدرسة تعيش على هامش المجتمع تركب المواصلات العادية وتعانى من اللذين يلتصقون بها من الخلف أو من روائح البعض الكريهة فى المواصلات . وسعيا وراء تحسين ظروفها تملأ البيت بتلاميذ يأتون من أجل تلقى بعض الدروس الخصوصية . كما أنها تضغط على زوجها كى يوافق لطلبات المنتج السينمائى الذى يريد قصة « حراقه » يلهب بها مشاعر الجماهير .. وسعيا للهروب من هذه الضغوط النفسية يجد الزوج نفسه فى أحضان امرأة أخرى متزوجة تردد له بأن كل زوجة يمكنها أن تخون زوجها عندما تجد الفرصة سانحة .. هذه العبارة تتردد فى أذنيه فيشك فى زوجته ويراقبها.. ويكتشف أن ليس كل النساء مثل فيفى .

فى عام ١٩٨٠ قدمت فاتن حمامه تجربة جديدة ، حين قامت بعرض أربعة قصص من المسلسل التليفزيونى الذى أنتجته « حكاية وراء كل باب » لسعيد مرزوق سينمائيا . وكان من بين هذا المسلسل ثلاثة قصص لتوفيق الحكيم إلا أن الفيلم السينمائى لم يضم سوى قصتين فقط منها هما : «أريد أن أقتل » و«النائبة المحترمة» ، وقصص المسلسل جميعها عبارة عن حوار يتبادله شخصان ، أو ثلاثة على الأكثر ، فى غرف مغلقة حول الماضى والحاضر .. ففى «أريد أن أقتل » تدخل امرأة على جاريها وقد حملت مسدساً بين يديها

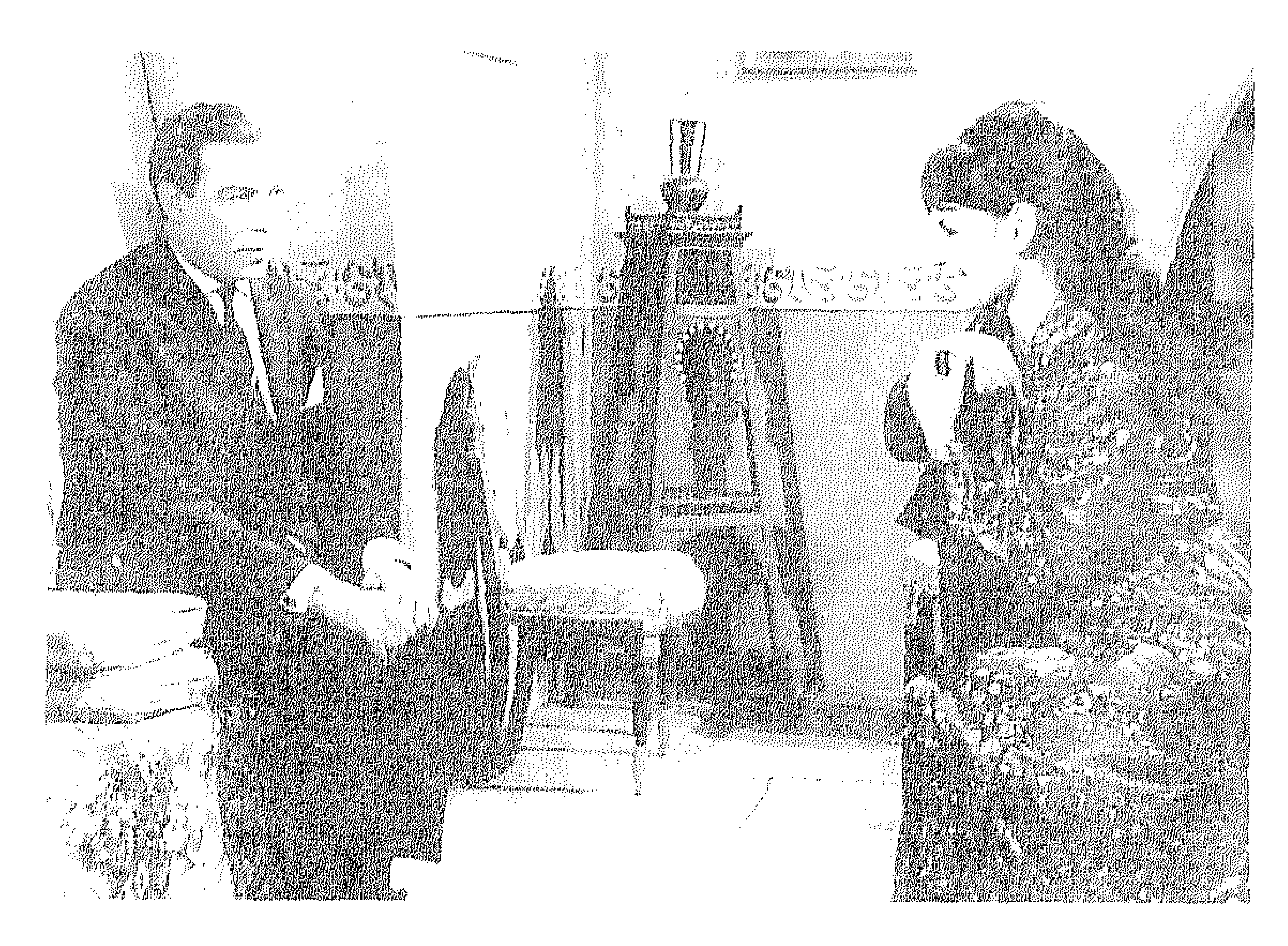
تهددهما أنها مصابة بحالة عصابية تدفعها أن تقتل أى شخص يقابلها . وعلى الزوجين أن يختارا من يموت منهما . وقبل أن تدخل سهام على الزوجين كانا يتبادلان احلى كلمات الحب . فقد أخبر الزوج امراته انه قد أمن على نفسه كى تستفيد زوجته عقب وفاته . لكن عند لحظة الاختيار يفضل لنفسه السلامة . أما الزوجة فتدعى أنها لا تود أن تموت لأنها حامل . ويزداد الموقف تعقيداً بدخول موظف التأمين الذى يصبح طرفاً ثالثاً فى الاختيار وتطلق سهام رصاصتها «الفشنك» وتشعر بالارتياح ثم تخرج، وهى تسمع الزوج يردد بأسى: لقد قتلتينا .

وتعود «النائبة المحترمة» إلى منزلها متأخرة فتجد زوجها لم ينظف البيت كما يجب .. وإن الاطفال لم يناموا . تحدثه أن جلسة اليوم كانت حارة فى المجلس حول موضوع حساس . وفجأة يدق جرس الهاتف الذى يخبرها أن وزير الرى سوف يزورها ، وفى الزيارة يطلب منها الوزير أن تبتسم ابتسامة لطيفة لزميلها الذى قدم استجواباً فى المجلس كى يسحب استجوابه . ويخبرها أن ثمن هذه الابتسامة هو ترقية زوجها المنسى فى الدرجة الخامسة منذ عشر سنوات إلى الدرجة الثالثة ، لكنها ترفض ويخرج الوزير غاضباً مثيراً بين النائبة وزوجها حواراً حول قيمة القيم والمبادئ ..

لعل أهم تجربة فى الأفلام المأخوذة عن توفيق الحكيم هى رواية «يوميات نائب فى الأرياف» التى ظهرت مرتين فى السينما ، فى المرة الاولى كتب السيناريو الفريد فرج كى يخرجه «توفيق صالح» الذى التزم تماما بالنص الأدبى . ويقول سمير فريد فى كتابه «سينما ٦٩» : أن توفيق صالح قد برع «فى تقديم صورة واقعية صادقة للقرية المصرية وأنماطها المختلفة ، ولعل الشخصية التى لم يوفق فى رسمها شخصية الشيخ عصفور ، فالواضح انها تقوم



يوميات نائب فى الأرياف



طريد الفردوس

بإضفاء طابع شعرى يصل إلى حد الصوفية على سير الأحداث ، بينما بدت على الشاشة مثيره للغرابة أكثر من أى شئ آخر» .

وقد أرجع الكاتب أهمية الفيلم إلى عناصر خمس هى التكوين فى استغلال الديكور والملابس والتصوير خارج الاستديو . ثم التقطيع ووحدة البناء فى المشهد ، وليس فى اللقطة ثم الاختيار الجيد للممثلين . وخلق إيقاع بطئ يعبر به عن الحياة فى القرية .

أما رضا الطيار فيرى فى كتابه « الرواية العربية فى السينما » أن الفروق بين الرواية والفيلم قليلة جداً وأن الفيلم استغنى « عن مواقف يصعب تنفيذها أو لا تخدمه كثيراً ، مثل ركوب الخيل فى الطريق الذى لا تقطعه السيارة وسقوط النائب عن فرسه . وكذلك التفاصيل القاسية بشكل متعمد لما يجرى فى مستشفيات الريف بصدد أحشاء المرضى وأدمغة الموتى » .

أما نفس القصة فقد ظهرت فى إطار فرعى من خلال فيلم «عصفور الشرق» ليوسف فرنسيس عام ١٩٨٥ . وهى تدور من خلال رؤية ذاتية للمخرج الذى حاول مزج سيرة توفيق الحكيم من خلال روايتيه «يوميات نائب فى الأرياف» و«عصفور من الشرق» . فهناك فى عصرنا الحديث شاب معجب بتوفيق الحكيم ويريد أن يكرر تجربته الباريسية . فيسافر إلى العاصمة الفرنسية مرتدياً زياً أقرب إلى ملابس الحكيم فى الثلاثينات فضلاً عن الكاسكيت . والشاب يعرف أن الكاتب توفيق الحكيم الحقيقى فى المستشفى فيذهب إليه هناك حيث يعالج ويصافحه . ثم يبدأ فى إعادة تجربته ، ويقابل عاملة تذاكر يكرر معها نفس حكاية العصفور التى عاشها الحكيم وهى الفتاة التى رجعت إليه نادمة ، عكس ما حدث فى رواية الحكيم . وعندما يعود إلى مصر يتم تعيينه وكيل نيابة فى الأرياف ، فيجدها فرصة للبحث عن ريم والشيخ

عصفور ، والبحث عن سر مقتل قمر الدولة علوان . فتموت ريم مرة أخرى .. ويبقى سر موتها فى مقبرتها ، فيقرر العودة مرة أخرى إلى المدينة .

وتوفيق صالح اشتهر أيضاً باهتمامه بالآداب العربية ، فقد قدم «المتمردون» لصلاح حافظ ، و«السيد البلطى» .. لصالح مرسى ، و«المخدوعون» ، لغسان كنفانى ، وكانت أفلامه دائماً أقرب إلى النصوص المكتوبة . ولم يتدخل فقط فى كتابتها ، وإنما شارك فى اختيارها . وبدا أسلوبه فى الإخراج واضحاً بالانغماس فى قاع المجتمع ، وأشخاصه ، منذ «درب المهابيل» عام ١٩٥٦ .

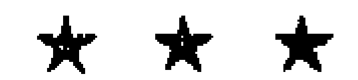
وقد سار الفيلم على غرار رواية الحكيم المصاغة فى شكل سرد كشاهد على ما يحدث فى قرية مصرية فى الثلاثينات . ورغم أننا أمام قصة ذات صبغة بوليسية ، فإن الفيلم ، والرواية ، يضعان هذه الفكرة جانباً ، ويكشفان عن فساد رجال الشرطة فى القرية بشكل خاص . فنحن لا نعرف من الذى أطلق النار على الفلاح قمر الدولة ، ولا من قتل ريم وألقى بها فى الترعة حيث تستقر صناديق الانتخابات القديمة التى ألقى بها مأمور المركز السابق ، وأيضاً الحالى . وكأن النص يؤكد أن مقتل ريم ، وغرق جثتها فى هذا المكان هو بمثابة كشف لجرائم أخرى أشد فتكاً من القتل ، مثل تزوير الانتخابات .

ولو أن أى كاتب سيناريو تقليدى قام بتحويل الرواية إلى فيلم لقام بإلقاء الضوء على الجريمتين ، وحاول كشف الفاعل ، لكن كل هذه الأحداث تحولت إلى هوامش ، قياسا إلى ما يفعله المأمور الذى يعلن لوكيل النيابة أن لا يتدخل قط فى عملية الانتخاب ، وأنه يترك الناس تختار مرشحها كما تشاء . وكل ما يفعله أن يلقى بالصناديق فى الترعة . ويبدلها بصناديق أخرى .

وهذا المأمور هو الشخصية الرئيسية فى الفيلم ، كما أنه أبرز شخصية فى القرية ، ويصوره النص فاسداً مرتشياً ، شرهاً جنسياً ، فحين يستدعى ريم ، ويستجوبها ، يبدو وكأنه يرغبها جنسياً ، هى ابنة السادسة عشر من العمر ، فنراه يقدم لها حبات العنب ، وعيناه تلمعان بالشهوة .

وأهم ما فى النص أنه ، من خلال تلك الأحداث ، يتم الكشف عن ميزان العدالة المائل . ذلك الميزان الذى يتم فيه محاكمة عاطل سرق كوز ذرة بسبب الجوع الذى يعضه . بينما رجل القانون نفسه منحرف ، ليس فقط من خلال المأمور ، بل هناك أيضاً معاون الشرطة ، وفى وسط هذا العالم الذى يميل فيه ميزان العدل ، يتم إيداع أبرياء خلف القضبان . ويموت أشخاص دون الكشف عن الفاعل باعتبار أن هذا الأمر يتكرر كثيراً فى قرى عديدة .

وقد جاءت نهاية الفيلم توفيق صالح والناس تحمل ريم القتيلة فوق صناديق الانتخابات الغارقة ، وبذلك يعمل الحدث الشخصى ، أو الجريمة الأحادية إلى كشف على جرائم عامة سرعان ما يتنصل منها المأمور مشيراً إلى أنها ترجع إلى زميله المأمور الذى سبقه . وأمام كل هذا الفساد فإن النائب الذى يدون يومياته ، يقف عاجزاً عن التصرف ، فلا هو بقادر على كشف سر مقتل ريم واختها وزوج هذه الأخيرة ، ولا هو بقادر على إدانة رمز السلطة .



رابعاً : من أعمال د. طه حسين

باستثناء فيلم «ظهور الإسلام» المأخوذ عن كتابه «الوعد الحق» فإن الفيلمين الآخرين المقتبسين عن أدب طه حسين قد كتبهما أديب كرس أغلب نشاطه في السينما ، وهو يوسف جوهر . وأخرجهما بركات . والغريب أن هناك تبايناً واضحاً بين مستوى كلا الفيلمين سواء فيما يتعلق بكتابة السيناريو أو بالإخراج ، وأيضاً بمستوى أداء الممثلين . وقد لا يكون الأمر غريباً كثيراً ، فمن الملاحظ أن هناك تبايناً واضحاً في قيمة الأفلام التي يكتبها جوهر ، وأيضاً التي يخرجها بركات . وعندما تم إخراج «دعاء الكروان» عام ١٩٥٩ كان بركات في قمة تألقه ، خاصة فيما يتعلق بتعامله مع الأدب .

ورواية «دعاء الكروان» بمثابة مناجاة بين بطلة الرواية التي تعيش في الريف ، وبين طائر الكروان ، وهي مناجاة وجدانية ، مصاغة في عبارات شاعرية ، في زمن كان طه حسين يجرب القرض بالإضافة إلى إبداعه الفكري عام ١٩٣٤ ، فجاءت صياغته الفريدة في هذه الرواية مختلفة عن بقية أعماله مثل «الحب الضائع» و«شجرة البؤس» و«الأيام» ، والرؤية الذاتية للأحداث مصاغة من وجهة نظر أنه سواء في الرواية أو الفيلم ، فيما عدا جزء ضئيل رويت فيه الأحداث من وجهة نظره موضوعية . وهو النصف الأول من الفصل الثاني عشر .

وقد صاغ يوسف جوهر السيناريو أقرب إلى ما جاء في الرواية ، فجاء النصف الأول من وجهة نظر آمنة ، وهي تروي هذه الأحداث وهي موجودة في بيت مهندس بعد أن بلغ بها الحب مبلغه ، وقبل الحدث الأكبر بقليل ، أي قبل وصول خالها ليقتلها ، وتصيب الرصاصة المهندس بدلاً من آمنة .

إذن ، فأغلب أحداث الفيلم بمناسبة عودة إلى الماضى ، تتذكر خلالها آمنة جذور الحدث ، وكيف قُتلت أختها هنادى على يدىّ خالها بعد أن فقدت شرفها مع المهندس الذى عملت لديه خادمة . ثم إصابة الأم بصدمة ، وقرار آمنة أن تدخل حياة المهندس ، وتنتقم منه ، أى أن تقتله مثلما ماتت أختها .

وتحويل هذه الفقرات الشاعرية إلى صور تتطلب مزج الحوار الداخلى فى داخل آمنة إلى تعليق نسمعه مع الصورة ، وكما نرى فنحن أمام نفس الشخصية التى تدور فى فلكها كافة الشخصيات الأخرى . ابتداء من الأم والغازية والخال وحتى المهندس . ولذا فقد تمت زيادة المساحة الدرامية لبعض هذه الشخصيات من أجل بلورة التأثير الدرامى ، خاصة دورى الخال ، والمهندس ، فرغم أن المهندس موجود فى خلفية الرواية باعتباره السبب الرئيسى للأحداث الجسام التى عاشتها الأسرة الصغيرة التى تتكون من ثلاث نساء ، فإن وجوده بمساحة أكبر فى الفيلم يتناسب مع حالة التحول التى أصابت آمنة من فتاة تطلب الانتقام ، إلى انثى تحب الرجل الذى كرهته ، والذى يمنع وفاة أختها بسببها أن تتمادى فى حبها له .

والفيلم بمثابة رِحلة تحول تعيشها آمنة ، التى تنتقل من عالم البدو إلى المدينة ، فتتغير نظرتها إلى الحياة ، تبدو مبهورة بأدوات العصر فى بيت المأمور الذى تعمل لديه ، ثم فى بيت المهندس الذى تنتقل للعمل فيه خادمة ، فارتدت ملابس مزركشة ، وتكحلت عيناها اللتين بدا الحب فى مآقيهما . ومن الواضح أن التحول لم يحدث هنا فقط للفتاة التى سعت للإنتقام ، بل للمهندس الذى يدخل عليها ذات ليلة ، فيجدها نائمة فى الصالة ، ويروح يغطيها فى حنان ، وعندما تستيقظ تطلب أن تنام فوق سجادة غرفته ، فيرفض وهو المعروف من قبل بقدرته على افتراس النساء .

وهذا المهندس ابن المدينة ، يعيش فى تلك المدينة الصغيرة بقانونه هو ، باعتباره ذئب نساء ، وقد تقرب إلى المأمور وحاول مصاهرته . ثم حاول



دعاء الكروان

الاعتداء على آمنة في الأيام الأولى لدخولها داره ، ولكنه ما لبث أن اقترب وجدانياً من تلك الفتاة البدوية التى صدته طويلاً . ويدت قمة التغير لدى الاثنين عندما يخرجان في نزهة إلي جوار الترعة ، فتبدو فى أبهى زينة ، وتغسل له بطيخة ، وعندما تكاد أن تسقط فى الترعة تصرخ ، فيسرع إليها ويقبلها القبلة الأولى . هذه القبلة الحاسمة تدفع بآمنة إلى الذهاب مع حبيبها إلى المدينة ، كما فى الرواية ، وتعيش معه بدون زواج . وتغير اسمها ، أما فى الفيلم فتكون هى السبب الذى تدفع المهندس إلى مفاداة الخطر عن حبيبته ، بعد أن عرف أنها شقيقة فتاته القديمة ، وأن ظل هنادى القتيلة يفسد ما بينهما من مشاعر ، ويصاب برصاصة الخال . ويموت بين يديها .

ويحاول الفيلم أن يذكرنا كمشاهدين أننا أمام نص أدبى ، فيكون المشهد الأخير فى المكان الذى قتلت فيه هنادى ، ويأتى صوت المؤلف المميز بجشاشته : «دعاء الكروان» . أترينه كان يرجع صوته هذا الترجيع حين صرعت هنادى في ذلك الفضاء العريض ؟ .

ويقول سمير سيف عن النهاية السينمائية التى كتبها جوهر فى دراسته عن الفيلم كما جاء فى نشرة نادى السينما بالقاهرة ، العدد ٤ (١٩٧٢) : «اما كون الطلقة تصيب المهندس ولا تصيب آمنة فهذه هى العدالة الشعرية – أو قل عدالة السينما – تنفذ عندما لا تملك عدالة الإنسان شيئاً . ولعل المجال مناسباً كى أسوق ما يقوله «أرسطو» عن التطهير عن طريق الشفقة والخوف فنحن قد تعاطفنا مع المهندس منذ أن بدأ يتغير ويحب آمنة ، وبالتالى حدث تقمص لشخصيته داخلنا نتيجة لشفقتنا عليه ، ولكن عندما يقتل جزاء ما ارتكبه من آثام ، نحس بالخوف من أن يصيبنا مثلما أصابه ، وهنا يكتمل الأثر النفسى والأخلاقى للعمل الفنى» .

★ ★ ★

خامساً : من أعمال يوسف السباعى

ولد يوسف السباعى فى ١٠ يونيو سنة ١٩١٧م وهو ابن الكاتب المعروف محمد السباعى – نشرت أولى أقاصيصه فى (المجلة) ، (المجلة الجديدة) عام ١٩٣٣م بينما كان طالباً فى المدرسة الثانوية – تخرج عام ١٩٣٧م من الكلية الحربية وعين ضابطاً بسلاح الفرسان ، ثم نقل إلى آلاى الدبابات وحصل على أعلى شهادة للدبابات فى مدرسة الشرق الأوسط ثم تفرغ للتدريس فى الكلية الحربية عام ١٩٤٤م . وفى عام ١٩٥٢م عين مديراً للمتحف الحربى ، وفى نفس العام نال شهادة معهد الصحافة بجامعة القاهرة ، وفى عام ١٩٥٣م أسهم فى إنشاء (نادى القصة) ، (وجمعية القلم الدولى) ، (اتحاد جمعيات الأدباء) وانتخب سكرتيرا عاما لكل منها ، وعمل كرئيس لتحرير مجلة (الرسالة الجديدة) فى الفترة من عام ١٩٥٣م وحتى ١٩٥٨م .

وقد تقلد يوسف السباعى مجموعة من المناصب أبرزها السكرتير العام للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، وسكرتير عام لمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية والآسيوية ، ورئيس تحرير آخر ساعة ، ووزير الثقافة ، ورئيس مجلس إدارة الأهرام .

منح العديد من الجوائز من أبرزها جائزة الثقافة عن أحسن قصة لفيلمى (رد قلبى) ، (جميلة) – ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٦٢م – ووسام الاستحقاق من طبقة فارس الإعلام فى إيطاليا .

وقد مات السباعى فى فبراير سنة ١٩٧٨م برصاص الفلسطينيين رداً على زيارة الرئيس السادات للقدس .

الكاتب المعذب النائم فوق السرير يصارع المرض يتوسل إلى حبيبته أن تفعل ما يمكنها لكى يكون ابنه سعيداً ثم يموت . تلك هى الصورة الماثلة فى أذهاننا من عمق الخمسينات من خلال منى ومحمود ، وذلك القلب الذى أصرت الأميرة أن تأخذه كى تضعه مرة أخرى على صدرها لأنه يمثل كل ذكريات الماضى ، والسقا الذى يموت بعد أن انهارت عليه جدران منزله القديم المتآكل .

تلك بعض الصور المحفورة فى أذهاننا من خلال يوسف السباعى ، لكن ما أكثر هذه الصور ، وإذا كان السباعى قد وجد آلاف القراء لكتبه المتنوعة الاتجاهات والشخصيات فإن الملايين قد شاهدت الأفلام المأخوذة عن رواياته بالرغم أن عشرات الروايات والأقاصيص التى كتبها المؤلف تصلح للسينما – ولكن لأن السينما تأخذ دائماً ما يتفق وميولها فإن السينما قد أهملت تماماً العديد من كتابات هذا الكاتب الذى عمل فى العديد من المجالات السينمائية ، وسوف نلاحظ أن السينما لم تتابع روايات الكاتب التاريخية لأحداث معاصرة .

عمل يوسف السباعى ككاتب «سيناريو» للعديد من الأفلام التى كتب الآخرون موضوعاتها ، فقد اقتبس عن كارمن وكتب للسينما مباشرة دون الرجوع إلى أعماله الأدبية – ومثل هذه المرحلة مر بها نجيب محفوظ فى المرحلة الأولى من عمره ولم يعد إليها بعد أن انتشرت رواياته فى السينما – أما السباعى فلم ينقطع عن العمل فى أفلام كتبها آخرون ، وقد ازداد نشاطه فى هذا المضمار فى السنوات الأخيرة من حياته .

ونحن لا يمكن أن نقارن بين أفلام مأخوذة عن رواياته وبين الأقاصيص التى كتبها ، وبعض الأفلام فى عرض سريع مثل هذا ، ولكن إذا أخذنا نماذج من أدب يوسف السباعى فلنختار مثلاً كبداية (أرض النفاق) وهى الرواية التى تم إخراجها مرتين ، الأولى عام ١٩٥٠ باسم «أخلاق للبيع» لمحمود ذو الفقار ، ثم الفيلم الذى أخرجه فطين عبد الوهاب عام ١٩٦٩م الذى تناول من الرواية بعض الجوانب المهمة ومنها الجانب السياسى مثل موقف الكاتب من دولة إسرائيل والجامعة العربية ، كما ركز أكثر على علاقات بطله النسائية ، حيث نرى الزوج الضعيف الذى يواجه شراسة زوجته وإغراء جارته مما دفعه إلى تناول حبوب الشجاعة .. وإذا كانت الشجاعة قد جاءت على الرجل ، فى الرواية ، فإنه يجرب المروءة التى تدفعه إلى نزع ملابسه فى منزل أحد أقاربه حيث اعتقد أنهم معوزون . أما فى الفيلم فإن الرجل يقبل على التملق ويتمكن من صمود السلم الاجتماعى على أكتاف الآخرين وخاصة كل من زوجته وجارته اللتين أقامتا تحالفا من أجل البقاء على مصالحها .

وإذا كان الفيلم قد استفاد من التحول عند الآخرين من خلال الأخلاق التى سكبها البطل فى نهر النيل . فإن هذه التجربة تدفع الزوجة إلى العودة إلى الحارة الضيقة ، وعودة بطلنا إلى ملابسه البسيطة ومكتبه القديم وقد قرر أن يصم أذنه عن صراخات الخادمة وصبى الجزار .

ويوسف السباعى فى روايته يشهر أسلحته ، كما أشرنا ، على انتهازيين من رجال الدين وقادة سياسيين وعلى أصحاب الجاه فى أماكن عديدة .. أما فطين عبد الوهاب فقد أكسب بطله صفة البلاهة التى هى فى الأصل التزام بالمواقف ومحاولة لتنبيه الآخرين إلى ما يدور حولنا .. وبالرغم من هذا فلم يخل كل من الكتاب والفيلم من السخرية من أخلاقيات المجتمع الذى نعيش فيه .

ومن أقطاب الجامعة العربية ، الذين كم اجتمعوا لتبادل الخطب ، والتفوا حول المآدب والموائد الحافلة ، ليشربوا نخب فلسطين الضائعة ، على موسيقا ناشزة من أنين الضحايا ونواح الثكالى ونشيج اليتامى .

ومن الغريب أنه إذا كان هذا هو موقف الكاتب فى عام ١٩٤٩م فإنه قد يتغير مع الأعوام الأخيرة من حياته .. لكن فى نفس الوقت سنجد أن السينما قد أهملت تماماً أعماله السياسية الأخرى .. وبالدقة أعماله التى تتناول التاريخ الحديث لمصر خلال الثلاثين عاماً الأخيرة من حياته .. فهو لم يقدم روايات لها صبغة سياسية قبل قيام الثورة ، إلا إذا اعتبرنا أن روايته (أرض النفاق) اجتماعية سياسية ، ففى روايته «رد قلبى» أشار إلى دور محمد نجيب فى قيادة الثورة ، ولم يغفل دور عبد الناصر .. ولكن عندما تم إنتاج الرواية فيلما عام ١٩٥٧م تغيرت الأحداث تماماً .. وفى روايته (نادية) يتناول الكاتب من خلال أسرة مصرية بسيطة ، تنحدر الأم من أصل فرنسى، مرحلة تأميم قناة السويس وأثره على الأسرة خاصة بعد موت العائل .. وفى (جفت الدموع) نرى العلاقة بين صحفى ومطربة من خلال أحداث الوحدة بين مصر وسوريا ، وعن الانفصال بين وحدة السياسة التى ربطت بين المصريين والسوريين فى الرواية واكتفى الفيلم الذى أخرجه حلمى رفلة ١٩٧٥ فقط بالعلاقة بين رجل متزوج وامرأة مشهورة وهذه العلاقة المعقدة رأيناها فى أكثر روايات يوسف السباعى .

وقد أهملت السينما تماماً إنتاج رواية «ليل له آخر» وكذلك «طريق العودة» التى تصور مأساة حرب فلسطين . إلا أنها أضافت أحداثاً معاصرة على رواية «العمر لحظة» التى كتبها الكاتب عن حرب السادس من يونيو . فإذا بالمخرج محمد راضى يضفى أحداثاً عن حرب أكتوبر مثلما فعل حسام الدين مصطفى فى فيلمه «الرصاصة لا تزال فى جيبى» عن إحسان عبد القدوس .



اذكريني



رد قلبي

وأكثر روايات يوسف السباعي قدمتها السينما في أفلام هامة أخرج منها عز الدين ذو الفقار أربعة أفلام ، أما القصص القصيرة التي قدمها في ٢٣ مجموعة قصصية فلم تقدم منها السينما سوى أقصوصة واحدة هي (مبكى العشاق) الذي أخرجه حسن الصيفي .. واختلف الفيلم كثيراً عن تلك الأقصوصة التي كتبها السباعي ..

ولعل أهم فيلم سينمائي أنتج عن أدب السباعي هو «السقا مات» . إذا استثنينا (بين الأطلال) ولعله آخر الأفلام التي قدمت في حياة الكاتب ومنذ ذلك الحين لم تفكر السينما المصرية في تقديم أي من أعماله .

والرواية تصور أحد الأحياء الشعبية مع مطلع القرن العشرين... نحن أمام أناس عاديين فقراء يعيشون في حي الحسينية : عم شوشة السقا ، وابنه سيد وزوجته الخادمة التي ماتت في شبابها . أم آمنة جدة سيد ، وشحاته أفندي الذي يسير أمام الجنازات يرتدي الحلة السوداء .. ويصور الكاتب تفاصيل الحياة في تلك الأحياء من خلال المسمط ووكالة الليمون والنحاسين وبيت القاضي ودرب السماكين وحنفية المياه القائمة على يمين الداخل بعد مسيرة بضع خطوات من الدرب ..

والرواية تدور من خلال منظور سيد الذي يعيش مع أبيه. لقد انتقل الأب شوشة من حمل القربة، ونقل المياه إلى البيوت إلى أن يعمل مثل شحاته أفندي ويموت السقا فعلاً عندما ينهار المنزل . أو بالأحرى تتهاوى جدران الغرفة الصغيرة . أما فيلم صلاح أبو سيف فقد آثر ألا يقتل بطله وإنما جعل الأمل يحدوه ويبقى على قيد الحياة ، يتزوج مرة أخرى ، ويروي ظمأ أهل الحي .

وفي الرواية نرى سيد وقد كبر ، يروي أحداثاً أصبحت الآن من الماضي. وفي الفصول الأولى يتحدث الكاتب عن مظاهر الحياة في تلك الأحياء ، من خلال رؤيته ، مثل الموالد الدينية ، وألعاب البلي ، وغيرها . ثم يدخل في

الأحداث كل من الأب السقا ، وشوشة الذى تعرف عليه في مسمط ، فأنقذه من صاحبته بعد أن عجز عن دفع ثمن الوجبة .

والنصف الثانى من الرواية هو عن الصداقة التى تتعمق بين شحاتة ، وشوشة . باعتبار أن الأول سوف يحمل الثانى يوماً فى جنازة . أى أنه سيصبح زبوناً لديه . ولكن شحاته يموت ميتة عبيثة ساخرة ، وتمتلئ أحداث الرواية بالحديث عن الموت . عمن ماتوا فى الماضى ، مثل حديث شوشة مع ابنه دوما عن الموت المفاجئ لزوجته . ثم يموت هو نفسه ميتة عبثية عندما ينهار عليه المنزل .

وأجواء الكآبة هذه كانت سبباً فى تأخير إنتاج هذه الرواية سينمائياً . لكن السيناريو الذى كتبه محسن زايد خفف من غلواء الموت ، ووزعه على عدد من مشاهد منها تذكر الماضى ، وأضاف مشاهد مضاجعة متخيلة بين شحاته وبين عزيزة التى يراها أثناء جلوسه على المقهى . وهناك العديد من المشاهد التى تدور فى مخيلة الرجل ، وهو يمنى نفسه بلحظات مضاجعة مع المرأة .

ومن جانب آخر ، فإن السيناريو لم يشأ أن يخرج عن حدود الرواية ، باعتبار أنه حتى فى النص الأدبى ، فإن الكاتب كان يعود إلى الوراء من خلال الحوار للحديث عن العلاقات الإنسانية بين الأشخاص . ولذا رأينا الكثير من المشاهد مصحوبة بمونولوج هو فى الأغلب من سمات الأدب ، وقد بدا أن التزام السيناريو بالرواية من خلال نهاية شوشة المحتومة مثلما فى الرواية .

ونهاية الفيلم بشكلها هذا تخرج النص من هدفه ، باعتبار أن شوشة الذى حل مكان شحاتة فى وظيفته عقب موته . كأنه بذلك يدخل نفس الدائرة ، الموت العبثى المفاجئ ، وبالتالى فقد تغيرت الفكرة الأساسية التى اعتمد عليها النص الأدبى .

★ ★ ★

سادساً : من أعمال يوسف إدريس

رغم أن بداية علاقة يوسف إدريس بالسينما كانت مشجعة ومثمرة . إلا أن الأمر لم يمش بما يستحق إبداع الكاتب .. حيث تباينت أهمية الأفلام التى قدمت عن رواياته وقصصه . فبعضها اتسم بأهمية لابد من الوقوف عندها مثلما حدث فى «الحرام» ، بينما البعض الآخر أساء إلى النص الأدبى المكتوب . ولم يرتفع أبداً إلى مستواه مثلما حدث مع آخر فيلم مأخوذ عن إدريس . وهو « حلاوة الروح » .

.لم يكن يوسف إدريس ميالاً كثيراً إلى العمل بالسينما ، فقد استهواه المسرح أكثر . ورغم أنه اشترك فى كتابة بعض الأفلام المأخوذة عن إبداعه . إلا أنه لم يفعل مثل الكثير من الروائيين الذين عملوا فترة فى كتابة السيناريو والحوار لأفلام غير مأخوذة عن أدبهم . وقد انحسرت مشاركة يوسف إدريس من خلال الإعداد للسيناريو ، وكتابة الحوار لأفلامه ..

وبالنظر إلى قائمة الأفلام المأخوذة عن إبداعه . نجد أنها يمكن تقسيمها عدة تقسيمات تبعاً للمصدر المأخوذ منه هذه القصص من ناحية . وأيضاً تبعاً لأهمية هذه الأفلام . فقد اقتبست أفلام للكاتب من رواياته مثلما حدث فى «لا وقت للحب» و«العيب» و«العسكرى الأسود» أو فلنقل «حلاوة الروح» وهناك أفلام مأخوذة عن قصصه القصيرة .. وهناك علاقة واضحة قوية بين النص الأدبى والسينمائى فى كل هذه الأفلام . كما أن هناك أفلاماً مأخوذة عن أفكار غير مكتوبة ، أو عن مقالات مثلما حدث فى «حدوتة مصرية» و« عنبر الموت » .

وبشكل عام يمكن القول أن الأفلام المأخوذة عن يوسف إدريس لا تعتمد فقط على حدوتة . ولكن على فكرة يود الكاتب أن يطرحها . ويؤكد عليها . وفى أغلب هذه الأفلام حاول كاتب السيناريو ، وأيضاً المخرج ، التركيز على هذه الفكرة .

وقد بدت هذه الفكرة فى كل فيلم من خلال مواقف الأشخاص . أو من المواقف التى يتعرضون لها . فإذا كان حمزة له رؤية لمستقبل الوطن فى «لا وقت للحب» يدفع من أجلها راحته ومستقبله . فإن عزيزة فى «الحرام» ليست واعية إلى هذا الحد بالمشاكل التى ستغرق فيها ، لكنها تدفع حياتها ثمناً لخطيئة ليست لها يد فيها . جنى عليها الفقر . والمجتمع بتقاليده . وطرحت مسألة متى يكون الشىء حراماً بالفعل .

والملاحظ أن أغلب الأفلام المأخوذةعن روايات وأقاصيص يوسف إدريس قد صورت المرأة على أنها الكائن المطحون الذى يدفع الثمن. هى المطمح لرغبة الرجل . وهى فريسته ثم هى ضحية .. وقد وضحت هذه الرؤية فى «الحرام» و«العيب» و«حادثة شرف» و«قاع المدينة» و«النداهة» .

لم تكن عزيزة فى «الحرام» ضحية الرجل الذى أعطاها البطاطا وأخذ من جسدها رشفة أثمرت عاراً وخطيئة ، بل هى ضحية للفقر ، والجهل ، ونظام عمل يومى . والإنسان هنا شئ عليه أن ينجز العمل وبمنتهى القسوة يلقى بالزوج المريض فوق الأرض . ثم فى المسكن المغلق كى تذهب عزيزة . تعيش غريبة وسط أشخاص لا تعرفهم . وليست هناك أى جسور بينها وبينهم . ولذا فإن اغتصابها فى الحقل شىء منتظر فى مثل هذه المجتمعات التى لا تعرف للتواصل أى لغة .

وهناك غابة أخرى فى المدينة لاتقل وحشية عن غابة الترحيلة ، ففى فيلم « العيب » لجلال الشرقاوى ١٩٦٦ تواجه سناء ظروفا قاسية ليس لأنها فقيرة فقط، بل لأن المصلحة التى تعمل بها تفتقد إلى هذا الإتصال الإنسانى المنشود . فكأنها فى نفس موقف عزيزة . ففى هذه المصلحة هناك الرشاوى . والجشع الحسى . فتسقط سناء منهارة مثلما ماتت عزيزة من قبل . ولاخلاف واضح بين ما آلت إليه المرأتين . خاصة أن سناء لم تعد واثقة كل الثقة أنها الأحسن والأنظف والأكثر شرفاً وسمواً .. فهى موظفة جديدة مليئة بالنقاء ، مقبلة على الحياة رغم متاعبها وتفاجئ أن زميلها محمد الذى يشتهيها يتعامل معها كأنها أيضاً رشوة دنيوية . وفى الفيلم لا تسقط سناء فى هذا العالم مثلما حدث لبطلة الرواية .

و « بنات » فى « حادثة شرف » لشفيق شامية تعيش فى نفس الظروف القاسية . فهى بالغة الجمال . تعمل مع أخيها فرج من أجل لقمة العيش . وتبعا لجمالها فإنها تثير العديد من المشاكل حولها . فطالما يتمناها الشبان . وحين يتقدم واحد من القرية لخطبتها تجد نفسها فريسة للمكائد والوشايا . ويسبب جمالها المتاعب لها ولأسرتها . لدرجة دفعت أهل القرية إلى الكشف على عذريتها عندما تصوروا أن رجلا من الهائمين بها قد إغتصبها فى الحقل .. وليست « بنات » فريسة فقط لجمالها . بل هى مثل عزيزة وسناء فريسة ، للتقاليد وألسنة النساء والتواصل المقطوع بين البشر .

وقد اعترف يوسف إدريس نفسه فى السطور الأولى من أقصوصة « حادثة شرف » أنه يعزف فى هذا العمل على مسألة العيب من جديد حين كتب : « أعتقد أنهم لايزالون يسمون الحب هناك باه العيب » ، ولابد أنهم لايزالون أيضاً يتحرجون عن ذكره علانية . ويتغامزون به » .

أما شهرت في « قاع المدينة » فقد كان عليها أن تدفع ثمن الفقر مثلما حدث من قبل لكل بنات إدريس في السينما . فهي تذهب إلى بيت قاضي يعاني من مشاكل جنسية . وهو يجد نفسه مع هذه المرأة التي عليها أن تسقط في الرذيلة رغما عنها . بعد أن أغواها في منزله . ثم بعد أن اتهمها بسرقة ساعته . فهي إذن امرأة تصدم في كرامتها وشرفها . ثم تبيع جسدها بعد ذلك على قارعة الطريق . ويكاد القاضي أن يصير زبوناً لها ذات مساء مما يدفعه إلى الإستقالة من منصبه .

و « شهرت » مثل أغلب نساء الأفلام المأخوذة عن إدريس ليست مستعدة لهذه الخطيئة . بل أنها تقاومها في البداية : « وأخذها بين ذراعيه ، وحاولت أن تتملص وتقول أنا في عرضك وأنا في طولك والنبي . ولم يأبه هو بهذا ، ولابمقاومتها وفي الحقيقة أتعبته كثيراً حتى أجبرها على السكوت ، هذه المرأة كما كتب إدريس في نهاية القصة قد رآها عبد الله في شارع الملكة وهو مار بعربته . فأبطأ من سيره . كانت واقفة على محطة الأوتوبيس ، وكان واضحاً أنها لا تنتظر الأوتوبيس . وكانت تصبغ شفتيها بروج حقيقي » .

أما فتحية في « النداهة » فهي تختلف كثيرا عن النساء اللائي قدمتهن السينما من قبل عن أدب يوسف إدريس . فرغم أنها فلاحة فقيرة . إلا أنها تحمل تطلعات خاصة . ليس فقط نحو المدينة . بل أيضاً نحو الأدوار العليا في العمارة التي تعيش في أسفلها مع زوجها البواب حامد . فهي تجد نفسها تدخل إلى شقق العمارة . فتزداد تطلعاتها . يتنامى استعدادها لأن تتصرف بشكل يختلف . فهناك أسر بسيطة . لكن هناك أيضاً في العمارة شقق من أجل الهوى . ثم هناك شقة المهندس الأعزب علاء الذي خطط من أجل أن ينالها .. صحيح أنها قاومت في أول الأمر . لكن مقاومتها مالبثت أن ضعفت . وكان عليها أن تتوه في زحام المدينة بعد أن إكتشف زوجها فعلتها النكراء ..

وقد عرفنا في السطور الأولى من الأقصوصة مصير حامد بعد أن شاهد زوجته ، فـ« حين دفع حامد الباب وفوجيء بالمشهد الهائل المروع .. مات . بالضبط مات ، وحامد لم يمت . ولكنه عاد ، في الرواية بامرأته إلى قريتها ، التي مالبثت أن عادت ، قصراً إلى القاهرة » عادت إلى مصر .. بارادتها هذه المرة ، وليس أبداً تلبية لهتاف هاتف أو نداء نداهة » .

اختلفت صورة المرأة كثيراً في « على ورق سلوفان » فنحن أمام امرأة عصرية إنها تختلف . ليست فريسة للفقر ، ولا للقهر الإجتماعي .. كل مايهمها أن تأخذ من الدنيا أقصى حد من المتعة والأبهة ، زوجها رجل مسالم يعيش حياته العائلية على وتيرة واحدة . وفي القصة التي كتبها يوسف إدريس نراها تذهب إليه في المستشفى التي يعمل بها فتكتشف أنه رجل له مهابته وكيانه . فتعجب به .. وتفخر بسلوكه .. وتقرر أن تبتعد عن التجربة العابرة التي تعرضت لها .. والقصة لحظية . تدور أثناء هذه الزيارة . أما الفيلم فيصور تطور علاقة قسمت بالشاب هشام الذي يلاحقها .

وليس للفيلم أي أهمية قياساً إلى الأعمال الأخرى المأخوذة من يوسف إدريس . وهو عمل أقرب في شكله ومعالجته من الأعمال المأخوذة عن روايات وأقاصيص إحسان عبد القدوس .. رغم أن الذي أخرجه هو حسين كمال الذي أخرج في نفس الفترة فيلم « النداهة » .

ويمكن أن نقول أن كافة الأعمال المأخوذة عن يوسف إدريس فيما بعد كانت مجرد حالات سينمائية وأن المخرجين الذين رصدوا أعمال إدريس قد كانوا دون مستوى النص المكتوب . ونقصد هنا بالطبع النص الأدبي الإبداعي . ففيلم « عنبر الموت » مأخوذ عن مجموعة مقالات كتبها يوسف إدريس عن التلوث النووي عقب حادث تشرنوبل . وليست هناك علاقة بين



يوسف إدريس مع فاتن حمامة أثناء تصوير (الحرام) .



على ورق سيلوفان

القصة التى رأيناها فى الفيلم عن الضابط الذى يحمل مدفعاً لحصد مجموعة من البشر لأن ابنه مات باللبن الملوث ، وبين ماكتب يوسف إدريس سوى الفكرة ، فنحن أمام فيلم يختلف تماماً ..

كما أن يوسف شاهين قد استلهم فكرة فيلم «حدوتة مصرية» من يوسف إدريس حول مسألة مراجعة المرء لحياته ولذاته وهو مقبل على إجراء عملية إجراء فى القلب . وصاغ شاهين هذه « الفكرة » من خلال تجربته الحياتية كفنان وإنسان فى فيلمه « حدوتة مصرية » .

أى أن الفيلمين الذين نحن بصددهما ليست لهما علاقة بأدب يوسف إدريس المكتوب . لكن فى الثمانينات وأوائل التسعينات تم إنتاج فيلمين آخرين يعتبران من أسوأ ماأخذ عن يوسف إدريس . إن لم يكن أسوأ مااقتبس عن الأدب فى السينما المصرية بشكل عام .

الفيلم الأول هو « العسكرى شبراوى » الذى أخرجه بركات ، مخرج « الحرام » ومستوحى من قصة تحمل عنوان « مشوار » . ولأننا نؤكد دائما أن هناك « فكرة » فى كل فيلم مأخوذ عن يوسف إدريس . فإن الفكرة المطروحة هنا كان يمكنها أن تصنع فيلما له أهميته مثل « النداهة » ، فالعسكرى شبراوى يحلم بالسفر إلى المدينة مثل فتحية . وهو يجد أن مهمة اصطحاب اثنين من المقبوض عليهم إلى القاهرة فرصة لتحقيق هذا الحلم . والإثنان هما لص فى طريقه إلى السجن . ومجنونة فى طريقها إلى مستشفى الأمراض العقلية . وفى أثناء هذا المشوار تحدث تغيرات وأحداث لشبراوى . فبينما يتعاطف مع قصة المرأة زبيدة التى أشاع عنها زوج أمها أنها مجنونة كى يستولى على أرضها . فإن اللص يتمكن من الهروب .. وقد تحول النصف الثانى من الفيلم إلى مطاردات من النوع الساذج أفقدت الفيلم « الفكرة » المعنى الهام الذى ناقشه يوسف إدريس فى الأقصوصة .

أما أحمد فؤاد درويش فقد أفلتت من بين يديه كل الخيوط الجميلة فى «حلاوة الروح» ، فكرة أن يجد الجلاد نفسه يوماً وجهاً لوجه ، وهو على فراش المرض ، أمام طبيبه أحد الذين كان يعذبهم فى السجن .. وإذا كان الفيلم مأخوذ عن رواية « العسكرى الأسود » فإن المخرج اختار لفيلمه عنوان أقصوصة لنفس الكاتب فى مجموعة « بيت من لحم » . وهو « حلاوة الروح » .

والفيلم هنا يعتمد فى المقام الأول على العلاقة بين رجل وآخر . فالدكتور شوقى يتم تعذيبه طويلاً فى المعتقل على يدى الجاويش عباس الذى يمثل آداة للتعذيب فى يد سلطة المعتقل . وهذا الجاويش يستخدم كافة الوسائل الوحشية واللاإنسانية . فهو رجل قوى البنية يمكنه أن يضرب المعتقلين وأن يغتصبهم ويتفنن فى تعذيبهم . ويوما ما ، بعد سنوات ، يتحول عباس إلى حطام بشرى بعد أن أصابه المرض من الإدمان ، ويجد أن الطبيب الذى عليه أن يسعفه من نوبة قلب مميتة هو شاويش المعتقل الذى عذبه من قبل جنسياً . واغتصبه ، والمواجهة هنا هى أساس الفكرة الهامة ، والعميقة فى إبداع يوسف إدريس .

من قائمة الأفلام المأخوذة عن إبداع إدريس ، نلاحظ أن المخرجين الذين تعاملوا مع هذا الأدب هم من عشاق تحويل الأدب إلى أفلام . أما الذين لم يتعاملوا مع الأدب ، فبدت تجاربهم مهزوزة مع إبداع الكاتب .

وباعتبار أننا نختار لكل كاتب نموذجاً بعينه للوقوف عنده ، فإنه من بين هذه الأفلام ، يقف « الحرام » فى الصدارة ، وهو فيلم مأخوذ من أهم أعمال الكاتب على الإطلاق . وقد حول الرواية إلى فيلم أديب هو سعد الدين وهبة ، فلم يشأ أن يبتعد كثيراً عن الرواية ، وعوضا عن السرد فى الرواية ، استخدم صوتا روائيا سينمائيا يتمثل فى التعليق الذى أداه الممثل حسين رياض ، ليعلق على الأحداث ، وهكذا ينتقل الفيلم بين الحاضر والماضى ، ثم يعود إلى الحاضر مرة أخرى لينهى الأحداث .

والواقعة كلها تدور عام ١٩٥٠ ، في إحدى قرى مصر الفقيرة . وحيث كل شيء رخيص ابتداء من أعمال التراحيل الذين على أي منهم أن يقبض ثمنا بخساً مقابل جهد كبير: «النفر بستة قروش والقبض كل خمسة عشر يوما» . وفي هذا العالم الرخيص ، يصبح ثمن الخطيئة والموت المأساوي قطعة بطاطا حاولت عزيزة أن تقتطفها من الحقل . ورغم أننا أمام قصة واحدة من هؤلاء الشغيلة التي تمثل أسرة بائسة ، اضطرت المرأة فيها للعمل بعد أن أقعدت البلهارسيا الزوج ، فإن عزيزة تمثل كل هذه الجموع الغفيرة من عمال التراحيل. هي حلقة من سلسلة مليئة بالمآسي . لذا فإن الحشود التي راحت تشيعها في النهاية إنما هي في الحقيقة تشيع نفسها باعتبار أن الدور قادم لامحالة على كل واحد منها ، ليس باعتبار الخطيئة ، والسقوط في الحرام ، ولكن في جسد كل واحد تنخر بلهارسيا .

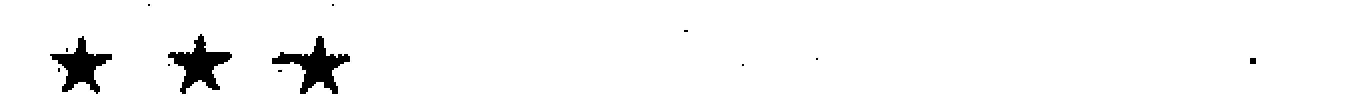
ولذا فإن أسرة عبد الله هي مجرد اختيار عشوائي لكل هذه المآسي البشرية التي تصبعد كالبهائم في الشاحنات تنقلها إلى معسكرات العمل البالغ القسوة . ومن حول قصة عزيزة ، خاصة في الرواية ، هناك عشرات الحكايات المتناقضة ، من صواني الطعام الفخمة المعدة لرجال الأمن القادمين للتحقيق ، إلى الفقر المدقع الذي يبدو عليه بيت عبد الله . ومن الحياة الرغدة التي يعيشها مأمور الزراعة ، إلى عزيزة وزميلاتها في العمل .

وفي هذا المجتمع الخشن ، والمحروم ، يتجسد معنى الخطيئة ، ولايعرف الناس الرحمة في الغفران عنه ، فقد اضطرت الخاطئة عزيزة إلى قتل سفاحها، ولذا فإنه عندما يكتشف أمرها تقف القرية كلها ضدها باعتبارها خاطئة . وفي الفيلم فإن هؤلاء الذين وقفوا ضد عزيزة ، لايلبثوا أن يتعاطفوا معها عند لفظ روحها . وكما يرى سامي السلاموني فإن الفيلم يبرع « تماما في تطوير مواقف الشخصيات التي أجاد رسمها وتمت إضافتها إلى القصة الأصلية حين يحول مواقف أهل القرية جميعا – وأولهم أدوات القهر نفسها من الناظر إلى

الخولى – من الرفض والقسوة إلى الفهم والتعاطف ، ولكن بعد فوات الوقت . بل أن التناقض الأساسى الزائف بين أهل القرية المستقرين وعمال الترحيلة الغرباء . ينتهى إلى نوع من التقارب والتفاهم حين يكتشف أنهم يقفون فى نفس المعسكر .. وأن الطرفين شركاء فى نفس القهر » . (١)

وعن العلاقة بين النص الأدبى والسينمائى ، فإن الفيلم قد استعان بالرواية بدلا من سرد المؤلف ، وانتهى النص الأدبى بصفحات تقريرية عن الإصلاح الزراعى ، باعتبار أنه نهاية سعيدة لمن جاءوا بعد عزيزة ، وقد أحسن الفيلم أن ترك تلك النهاية المأساوية باعتبار أن قصة عزيزة تتكرر فى كل العصور . وأنه لاتزال هناك مثل هذه المرأة فى زمن صناعة الفيلم ، وأيضاً بعد إنتاجه بسنوات طويلة .

فلم تكن عزيزة ضحية الرجل الذى اغتصب جسدها وهى تسرق البطاطا، مما أثمر عاراً وخطيئة . بل هى ضحية للفقر والجهل ، ونظام العمل ، فلا تعاطف هناك بين هؤلاء الشغيلة . بل هناك اقتتال من أجل الحصول على فرصة عمل . والإنسان هنا أداة جامدة للإنجاز ، ليس له أى اعتبار ، فبمنتهى القسوة يلقى بالزوج المريض فوق الأرض ، ثم فى المسكن المغلق كى تخرج عزيزة للعمل وسط أشخاص غرباء لاتكاد تعرفهم ، وليست هناك أى جسور بينها وبينهم ، ولذا فإن اغتصابها لم يكن أبداً مفاجأة ، بل هو لغة لهذا النوع من العلاقات فى مثل هذه المجتمعات التى لاتعرف لغة التواصل .



★ ★ ★

(١) الحرام ، سامى السلامونى ، نشرة مهرجان القاهرة السينمائى ، ١٩٨٦ العدد ٨ ص٢١ .

سابعاً : من أعمال عبد الحميد جودة السحار

عُرف عبد الحميد جودة السحار بغزارة إنتاجه ، والأعمال الإبداعية التى حولت إلى السينما قليلة قياسا إلى بقية إنتاجه الأدبى، وقد بدأ التعاون السينمائى مع رواياته فى أواخر الخمسينات ، أى فى الفترة التى تم الإقبال على الأدب المصرى بشكل عام . وتم تغيير عنوان روايته « المستنقع » عام ١٩٥٩ لتحمل عنوان أغنية شهيرة فى تلك الآونة تم عزفها فى أحداث الفيلم هى « بافكر فى اللى ناسينى » لمحمد عبد الوهاب . أما نص رواية « أم العروسة » فمصاغ كأنه معد سلفاً للسينما ، ولذا فإن عاطف سالم حين حولها إلى فيلم كتبه عبد الحى أديب لم يتغير شىء بالمرة فى الفيلم عن النص الأدبى، أما بقية أعمال الكاتب، باستثناء « الحفيد » ، فهى مأخوذة من نصوص أدبية لم تذع شهرتها مثل « أم العروسة » ، ولذا حاول الكاتب استثمار هذا النجاح ، فكتب رواية « الحفيد » باعتبارها جزءاً ثانياً من الرواية الأولى . وعلى الفور قام نفس المخرج عاطف سالم بإخراجها فيلما ، وحاول فيه أن يبقى على نفس الأجواء الأسرية التى شاهدناها فى « أم العروسة » .

وقراءة رواية « أم العروسة » أقرب إلى مشاهدة فيلم سينمائى ، بمعنى أن القارئ وهو يتابع أسرة الموظف حسين الكثيرة العدد ، فكأنه يراهم على الشاشة ، وكأن السيناريو المكتوب هو الرواية . ومن المهم أن نشير أن تجربة وشكل الكتابة فى هذه الرواية أقرب إلى مافعله الفرنسى مارسيل بانيول فى رباعيته « فانى » ، ولذا فقد اخترنا هذا النموذج لنؤكد عليه ، فالرواية المكتوبة

خالية تماما من الوصف ، وهى تبدو كأنها حوار بين الأشخاص ، يتم بعد أن يشرح المؤلف تفاصيل هذا الحوار ، ولذا فإن الكاتب لم يجتهد كثيراً وهو يكتب حوار الفيلم ، فكأن الممثلين قرأوا نص الرواية ، وليس نص حوار السيناريو .

وأهم ما فى هذا النص ، أدبياً وسينمائياً ، أننا أمام حكايات جماعية ، فلكل شخص فى الأسرة قصته ، وتسير هذه الحكايات بشكل متواز ، مع التركيز على الأب الذى يعتبر العصب الرئيسى للحكايات كلها . فهو الذى يجب أن يدبر تكاليف زواج ابنته الكبرى « أحلام » . ثم عليه فى نهاية الفيلم أن يسقط مغشياً عليه عندما يعرف أن عريساً جديداً يطلب يد الصغيرة « نبيلة » وفى هذه الأسرة أكثر من طفلة ، بالإضافة إلى ثلاثة صبيان ، أكبرهم يحاول أن يتصرف كرجل مستجد فى عالم الرجولة ، فيدخن السجائر خلسة ، ويبدو متشدداً مع أختيه فيما يتعلق بالشابين اللذين يرغبان فى الإقتران بهما .

وتتكون أسرة حسين من تسعة أشخاص ، الزوجان وسبعة أبناء ، وأغلب وقائع الفيلم ، والرواية ، تدور فى داخل البيت ، باعتبار أنه الحقل الخصب للإحتكاك فيما بينهم ، وهو نفس البيت الذى دارت فيه أيضاً أغلب أحداث فيلم « الحفيد » .

وباعتبارنا أمام فيلم غلبت عليه الكوميديا ، فإننا أمام متاعب وردية ، تحدث فى أغلب البيوت ، والعلاقة بين الزوجين تبدو مثالية قياسا إلى أسرة مصرية مزدحمة بمثل هذا العدد ، والمتاعب المتناثرة حولها ، فالإبنتان الكبريان ، أحلام ونبيلة ، تعيشان حالة من الرومانسية ، الأولى مع خطيبها ، والثانية مع صديقه الذى يرتبط بها ، وتتجسد مشاعر الرومانسية على موسيقى أحد الأشقاء الذى يعزف الكمان ، وهى آلة محببة لدى العشاق الجدد بشكل خاص .

والأحداث المتداخلة تضفى على الفيلم وردية . مثل الإبن الصغير الذى ينحشر بين والديه قبل ممارسة لحظة حب شرعية ، ثم تلك الجلسة المحببة التى يصنعها الأبناء داخل المنزل ، كل منهم مهتم بعالمه ، ولذا فإن كل الوقائع تبدو وردية ، حتى تلك النهاية التى تتمثل فى حضور مرقص أفندى إلى الفرح ، ويخبر الأب أنه سدد المبلغ الذى اختلسه من الخزينة ، حتى لايقع تحت طائلة القانون .

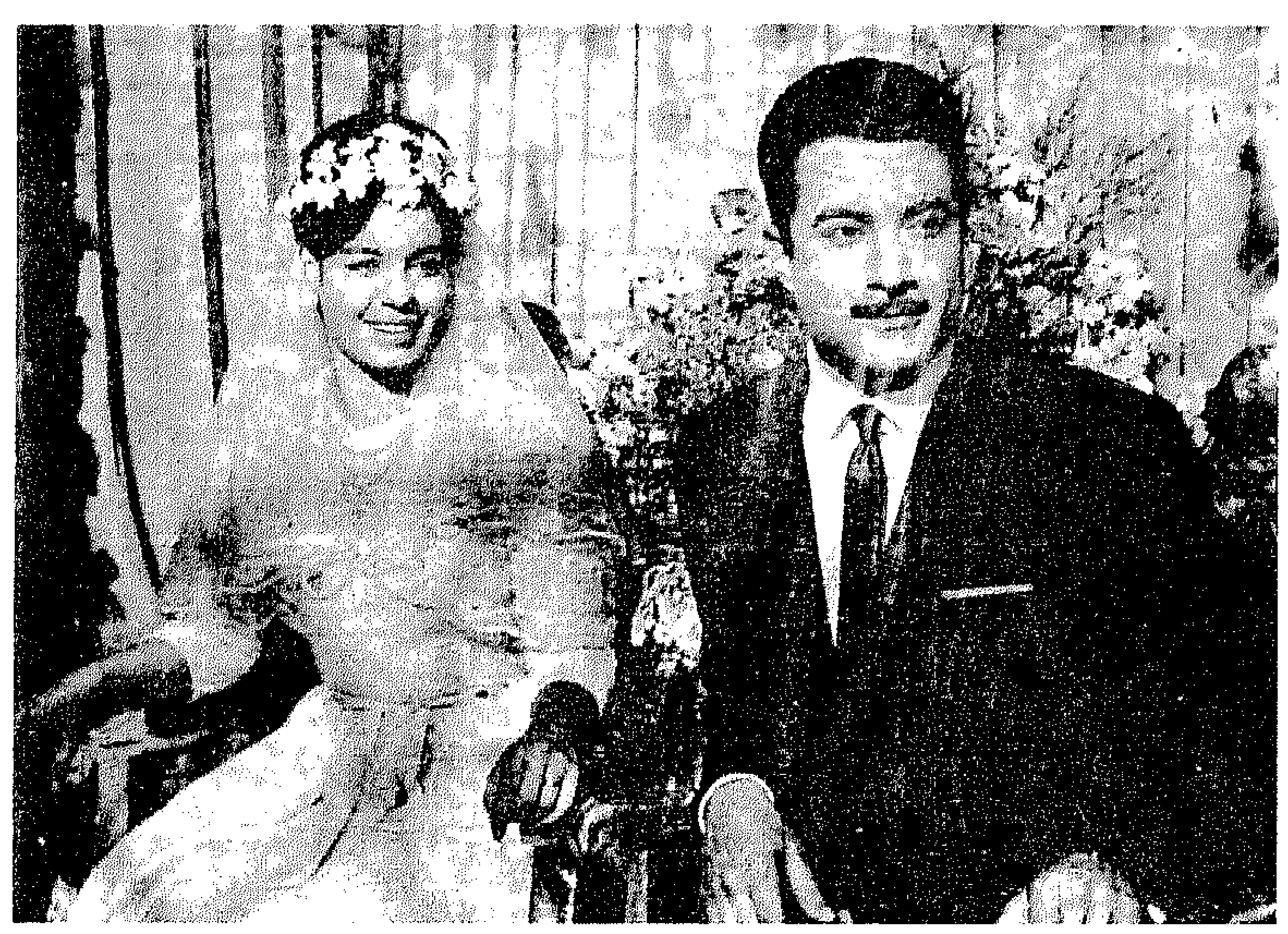
ووسط هذه الأحداث المكثفة المتكاتفة ، فإن الرواية والفيلم لايهملان الأمور الصغيرة التى تعرفها البيوت المصرية ، حين يدخل شاب ليطلب الإقتران بإحدى البنات . ومثل تحديد المهر ، ونوع الأثاث المطلوب شرائه ، ومستلزمات كل من العريس والعروس ، وحدوث خلافات عابرة بين أهل الطرفين ، ثم المتاعب المتلاحقة لمثل هذه الأسر عند إقامة حفل الزفاف .

ولقد وضع عبد الحميد جودة السحار عينيه على أسباب نجاح « أم العروسة » روائياً وسينمائيا ، فأعاد تكرار نفس الحدوتة تقريبا فى « الحفيد » مثل تصرفات الصغار فى البيت ، ومحاولة إلتماس الأب لحظة حب مع زوجته ، ولكنه أثقل النص بمتاعب إضافية غير مبررة ، مثل إصرار زوج الإبنة الثانية نبيلة على عدم الإنجاب ، وعودة هذه الإبنة إلى بيت أبيها الذى تدور فيه أيضاً أغلب وقائع الفيلم والرواية .

★ ★ ★



النصف الآخر



أم العروسة

ثامناً : من أعمال يحيى حقى

عُرف يحيى حقى ككاتب قصة قصيرة ، ولم يكتب رواية واحدة فى حياته سوى « صح النوم » عام ١٩٥٩ ، ومع ذلك فإن أعماله القصيرة هى التى تحولت إلى أفلام ، ويعنى هذا أن هناك اختلافاً واضحاً بين النص المكتوب ، وبين الفيلم على الشاشة ، وأمامنا أربعة أفلام مأخوذة كلها من قصصه القصيرة ، منها قصة فيلم « إفلاس خاطبة » الذى أخرج ضمن « ثلاثة قصص » فى فيلم يحمل نفس الإسم . ورغم أن الأقصوصة تحمل توقيع يحيى حقى ، فإنها أقرب فى موضوعها إلى مسرحية « الخاطبة » للكاتب الأمريكى ثورنتون وايلدر . وقد شهد عام ١٩٦٨ تواجدا مكثفا لأفلام ثلاثة مأخوذة عن الكاتب هى : « ٣ قصص » لمحمد نبيه وآخرين ، و« البوسطجى » لحسين كمال . و« قنديل أم هاشم » لكمال عطية . ومن الواضح أن السينما لم تنظر إلى بقية كتبه ، ووضعت عينها فقط على مجموعة « دماء وطين » المنشورة عام ١٩٤٥ ، وإن كانت قصصها كتبت فى أعوام سابقة ، ثم « قنديل أم هاشم » .

وفيلم « البوسطجى » المأخوذ عن أقصوصة من « دماء وطين » يأخذ من النص الأدبى الحدوتة ليحولها إلى موضوع دموى حول مسألة الشرف فى الصعيد ، وإذا كان المؤلف قد كتب أقصوصته عام ١٩٣٤ وهو فى استانبول ، فإنه قد استلهمها من تجربته التى عاشها كمعاون للإدارة فى مركز منفلوط عام ١٩٢٧ ، حيث قضى هناك عامين يقول عنهما فى مذكراته : كانا أهم سنتين

ى حياتى على الإطلاق . فقد أتيح لى خلالهما أن أعرف بلادى وأهلها وأخالط الفلاحين عن قرب ، وأعيش فى الحقول بين نباتها وحقولها ، (١)

وتدور أحداث الأقصوصة على لسان الراوية ، البوسطجى ، الذى جاء إلى الصعيد فوجد نفسه فى مجتمع مغلق ، محروم ، فأخذ يسلى نفسه بفتح الخطابات ، والتعرف على مشاكل الآخرين . وتقع عيناه على مشكلة معقدة مفادها أن اثنين من التلاميذ (ولد ، وبنت) قد تحابا رغم اختلاف الديانة ، ولذلك رفض الأب زواج ابنته منها ، وفيما بعد ، عندما أحس بأن الأمر يتعلق بشرفه لم يتردد فى قتلها لغسل عاره أسوة بما حدث فى تلك المنطقة .

أما الفيلم الذى تدور أحداثة عام ١٩٣٥ فقد وجد أن هذا العالم الضيق ، المحدود الأشخاص ، لايمكن أن يصنع فيلما ، خاصة أن العلاقة بين البوسطجى والحبيبين ، لم تتعد حدود الخطابات المتبادلة . إذا كان عباس قد ظل ملازما لمكتبه فى أغلب أحداث الفيلم ، فإن سيناريو الفيلم جعل العالم يتحرك من حوله . ففى اللحظة التى يصل فيها إلى قرية «كوم النحل» الجبلية ، فإننا نرى واحدة من بنات القرية تركب نفس القطار الذى أتى بالبوسطجى ، كى تذهب إلى المدينة لتلحق بأول مدرسة لتعليم البنات ، هو تضاد ملحوظ ، فبينما هى تخرج من القبو ، ومن عالم مغلق ، إلى مدينة مفتوحة شيئا ما ، تعيش هناك تجربة المعرفة ، والحب الأول ، فإن البوسطجى القادم من مدينة أكثر اتساعا ، يدخل القبو متمثلا فى مكتبه القفر ، ومسكنه الملىء بالحرمان» .

(١) تكريم يحيى حقى ، عاطف فتحى ، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى ، ١٩٩٢ ،ص٩ .

ولذا فبينما تقبل الفتاة على تجربة حب مع التلميذ خليل ، لدرجة الخطيئة ، فإن البوسطجي يدخل عالم خطيئة آخر ، يتسبب من خلاله في مقتل الفتاة العاشقة على يدى أبيها بعد أن اكتشف فعلتها . ورغم مكتب البوستة الواقع في مكان مفتوح ، فإن عالم عباس يبدو قاتما ، فهو دائما في ظلام ، ولذا فإن مؤنسه الوحيد هو خطابات الآخرين ، إنها نوع من التنفيس الجنسى ، أشبه بالتنفيس عن الحرمان من خلال التطلع إلى صور الحسناوات في المجلات ، ولم يعقد عباس مع سكان القرية أى اتصال حسى ، إلا من خلال مايأتيهم من خطابات ، وكانت العلاقة الوحيدة التى أقامها هى علاقته بامرأة قادمة من خارج القرية . وكأنهما كائنين متشابهين . ولكن هذه الغازية لاتلبث أن تطرد من القرية عندما يتم اكتشاف أمرها . ويعود البوسطجي إلى وحدته القاسية ، فكأن سكان القرية دفعوا ثمن حرمانه ، وطردهم للغازية ، فاكتشف أسرارهم وكان سببا في قتل واحدة من البنات ، بل أنه في لحظة ذهول عقب مصرع جميلة يرمى بكل خطاباته في الهواء كأنه بذلك سيصنع عشرات المآسى المشابهة .

وفى الفيلم يصبح مفهوم الشرف نسبيا ، فالأب « سلامة » الذى يقتل ابنته « جميلة » ليغسل عاره ، كان سببا في قتل خادمته « مريم » بعد أن ارتكب الخطيئة معها ، فجاء أخوها وخالها ليقتلاها محواً للعار. وفى الفيلم هناك ، كما كتب سامى السلاموني : « تتفتح جوانب الصراع بين الأرضية الصخرية وبين النفوس القلقلة التى تريد أن يكون وجودها بعمل إنسانى ، فلا تصل إلا إلى مأساة عجز الفرد عن تغيير واقع « مصمت » ، بكل مافيه يبدو مماثلا لآثار الفراعنة المتناثرة هنا وهناك » .

★ ★ ★



امرأة ورجل



البوسطجى

تاسعًا : من أعمال عبد الرحمن الشرقاوى

مثلما يمكن أن نقول أن وجها ما « فوتو جينيك » بالنسبة للتصوير فإن هناك نوعا ما من الأدب يمكن أن نسميه « فوتو سينمائى » فيما يتعلق بالفن السابع . وخاصة فى السينما العربية . فرغم التنوع فى العطاء عند الأُدباء العرب خاصة فى مصر . فإن كتاب السيناريو والمنتجين والمخرجين يتعاملون مع أسماء بعينها بإقبال شديد ولهفة ، بينما يقبلون على أداب أخرى بحذر ، ونادرا مايفكرون فى نوع ثالث من الأدب ، لذا نجد أن بعض الأدباء قد حققوا مكانة كبيرة على الشاشة من خلال رواياتهم ، خاصة إحسان عبد القدوس ونجيب محفوظ ويوسف السباعى وإسماعيل ولى الدين . بينما تعاملت السينما مع أدباء آخرين بحذر فنقلت إلى الشاشة بعضا من أعمال توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير ومحمد عبد الحليم عبد الله .. وهناك أدباء تباينت علاقتهم مع السينما بشكل واضح فى الإهتمام بأعمالهم . ومن هؤلاء عبد الرحمن الشرقاوى فرغم تنوع أعماله الإبداعية من رواية وقصة قصيرة ومسرحية شعرية ، إلا أن السينما اختارت لـه عملين فقط لتقديمها ، فكان الحظ إلى جوار الأول وهو « الأرض » حيث اسندت كتابته إلى كاتب مقتدر هو حسن فؤاد . أما الثانى فقد اسندت كتابته إلى كاتب سيناريو لم يمكنه فهم روح النص واستخراج المفهوم الفكرى فى إطار روائى مناسب ، وذلك فى فيلم « الشوارع الخلفية » الذى أخرجه كمال عطية عام ١٩٧٤ .

والطريف أن عبد الرحمن الشرقاوى الذى لم تمس يداه قط أى من سيناريوهات الفيلمين المأخوذين عن روايتين . فإنه قد عمل كاتب سيناريو فى العديد من الأفلام التاريخية منها إعداد المادة التاريخية فى فيلمى ، الناصر صلاح الدين ، عام ١٩٦٣ ليوسف شاهين ، وفيلم ، الرسالة ، لمصطفى العقاد عام ١٩٧٥ .

، أما روايتاه ، الأرض ، و ، الشوارع الخلفية ، فقد كتبهما فى الخمسينات فى عز إندفاع الشباب والحماس السياسى ، وقبل أن يطرأ عليه من التحولات ماطرأ ، وإذا كانت أولاهما تدور فى ريف مصر . فإن الثانية تجرى فى المدينة ، فى العاصمة : القاهرة وأحيائها الشعبية . كما أن أحداث الروايتين كليتهما تجرى فى سنوات الثلاثينات ، (١) .

وإذا كانت رواية ،الأرض، قد نشرت عام ١٩٥٤ فى ، الكتاب الذهبى ، فى جزئين متتابعين ، فإن السينما انتظرت خمسة عشر عاما حتى تقدمها ، وكما يقول يوسف شاهين حول هذه التجربة ، فإنه انتظر عشر سنوات كى يقرر نقل هذه الرواية إلى الشاشة ، نظرا لشعورى فى اللاوعى بأنى لم أستعد تماما لهذا العمل . ومن ثم كنت أعمل على تأجيل تنفيذ المشروع . ومن جانب آخر كنت أبحث عن الأسلوب الذى أستطيع التعبير من خلاله عن موضوع الرواية التى تتناول شخصيات أساسا ولم تكن تتضمن خطا دراميا بالمعنى المألوف ، وكان يتحتم بالتالى تخمين الصراعات المحتملة من خلال وصف الشخصيات ومعرفة المرء بالفترة الزمنية التى تعيش فيها تلك الشخصيات ، وإبان بحثى عن أفضل الأساليب فكرت فى إخراج ، الأرض ، فى فيلم موسيقى ، والواقع أن الفكرة مازالت تراودنى ، وقد أتولى تنفيذها على المسرح يوما ما ، ثم حدث

---

(١) رضا الطيار . الرواية العربية فى السينما ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٣ ص١٨٠ .

أن غادرت مصر لبعض الوقت وأقمت فى لبنان . ثم عدت إلى مصر تحت ظروف أفضل من تلك التى كانت سائدة عند رحيلى منها . والواقع أن هذه الظروف من ناحية بالإضافة إلى الظرف السياسى من ناحية أخرى هى التى دفعتنى أخيراً إلى تنفيذ فيلم « الأرض » [1] .

والواقع أن تجربة السينما مع رواية الشرقاوى تساوى ألفا من التجارب الأخرى لروايات جيدة أفسدت السينما تناولها . فقد اجتمعت لها جميع عناصر النجاح الفنى . فقد استقبل يوسف شاهين السيناريو المكتوب وهو فى مرحلة تحول هامة فى فنه السينمائى . فقبل هذا الفيلم كان قد أخرج بعض التجارب السينمائية الأقل أهمية فى المغرب ولبنان . وكان «الأرض» بمثابة نقطة تحول هامة فى حياة هذا الفنان . ورغم ما يتسم به هذا الفيلم دونا عن بقية أفلام المخرج اللاحقة من سمات . إلا أن الفضل لا يعود للمخرج وكاتب السيناريو وحدهما . فقد اجتهد جميع العاملين بمن فيهم صف الممثلين القدامى والجدد ليقدموا أفضل ما عندهم .

وقد حاول حسن فؤاد الالتزام قدر الإمكان بالنص الروائى . وقام برتق ولم شمل الأحداث المتناثرة فى الرواية ليصنع نسيجاً متماسكاً جميل الشكل فى فيلمه . حتى إن لم يشأ أن يحرم الكاتب من ذكريات الصبا المبكر فى قريته فحين كانت تحتضنه إحدى فتيات القرية ، وتمارس معه بعض الحب البرئ وتحت الأشجار الوارقة الخضرة رغم أنها تكبره بسنوات .. ومن أجل هذه المرأة الشابة نسج الشرقاوى رواياته واسمى الفتاة «وصيفة» . وهى الفتاة التى تغنى وترقص فى المناسبات وبشكل محتشم . وهى أنثى جميلة يتنافس على امتلاك قلبها العديد من شباب القرية ، منهم عبد الهادى الفلاح الذى يتقرب

---

(١) يوسف شريف رزق الله : يوسف شاهين وآراء فى السينما . مجلة الفنون ، العدد١١ ، ص ٢٥ .



الأرض



دوما إلى والدها . والموظف المعروف تحت اسم محمد أفندى . والصبى الذى يمثل الكاتب نفسه . ولكنها فى النهاية تتزوج من رجل يكبرها فى السن يدعى العم كساب .

وتدور أحداث الرواية قبل زمن كتابتها بعشرين سنة ١٩٣٣ – نشرت الرواية لأول مرة فى جريدة المصرى على حلقات مسلسلة عام ١٩٥٣ – وفى تلك السنوات كان الفلاح المصرى يعانى من تسلط الحكومة والإقطاعى محمد بك فى حياة ورزق أبناء القرية خاصة المزارعين ، فيستحوذ على مياه الرى أكبر فترة . فتزدهر زراعته ، ويحدد للفلاحين عشرة أيام فقط لرى أراضيهم . ثم يخفضها إلى خمسة أيام ، ولا يكتفى بذلك بل يعلن أنه سينتزع قطعة من أراضى الفلاحين لشق طريق يصل قصره بالطريق العمومى . وهنا يهتم كل من الفيلم والرواية بأفكار ومواقف ثلاثة أشخاص ينتمون إلى أجيال مختلفة . الأول هو محمد أبو سويلم . وهو أحد الذين سبق لهم الاشتراك فى ثورة عام ١٩١٩ . ورغم مرور سنوات على الثورة . إلا أنه لا يزال يحمل سمات الإنسان المتحرر . فقد فقد وظيفته كشيخ للغفر بعد أن رفض أوامر المأمور بسحب الفلاحين إلى صناديق الاقتراع ، وتسجيل أصوات انتخابية بأسماء الموتى .

ولأن الأرض التى سيتم انتزاعها مملوكة لكل من محمد أبو سويلم والشيخ حسونة . فإن الرجلين يتكافئان معا فى – أول الأمر – من أجل مشاركة أهل القرية ذلك البلاء الجديد الذى يتعرضون له . وتكون فرصة لتجديد زمن النضال . فيرسلون محمد أفندى من قبل أبو سويلم إلى القاهرة محاولة للوصول إلى رئيس الوزراء بشكواهم ثم ليأتى بالشيخ حسونة الذى يعيش الآن فى القاهرة . وعند العودة إلى القرية يجدون المياه قد منعت عن الأرض التى جفت أعوادها الخضراء ، بينما تفجرت الثورة ورياح التمرد فى صدور الفلاحين. ومن هنا بدأت المواجهة . بين السلطة الغاشمة وبين الفلاحين الذين

أصروا على رى الأرض رغم أنف الحكومة والبك . مما أثار المأمور فأرسل جنوده ليقبضوا على كل من شارك فى فتح المياه وعلى رأسهم أبو سويلم . وسيق الرجال كعبيد روما فى حبل واحد . وتم حبسهم فى غرفة حقيرة يقذفونهم بأقذع الشتائم ويضربونهم . ويدوس العسكر فوق رقبة عبد الهادى بأحذيتهم الحديدية حتى يكادوا أن يكسروا عظامه . أما أبو سويلم فيقصون له شاربه الذى يرمز له – كما يرمز عادة عند الفلاح – بالرجولة والفحولة والعزة والكرامة .. وهو حين يخرج من الحبس يغطى مكان شاربه بغطاء رأسه حتى ينمو ثانية . وينطوى على نفسه كثيراً حتى يتمكن عبد الهادى والشيخ حسونة من إخراجه من تلك الحالة النفسية كى يستكمل النضال مرة أخرى ..

ويقول رضا الطيار فى دراسته المقارنة بين رواية الأرض والفيلم : «أما الشيخ يوسف فهو – فى الرواية – نموذج البرجوازى الصغير الذى يميل حيث تميل المصالحة ، وهو يذم – باستمرار – الصفات السلبية فى أهل البلد ولكنه لا يجد غضاضة فى البيع على هواه ، وفى التعامل مع أنفار عمال السكة الزراعية الذين روجوا تجارته رغم أن وجودهم موضع معارضة أهل القرية ، ثم هو أخيراً يتخلى عن مواقفه لأنه يطمع فى منصب العمودية الذى بقى شاغراً بوفاة العمدة . ولم يستطع الفيلم أن يبرز هذا التحول الخطير فى موقفه ولم يستغله كما ينبغى . وأما الشيخ حسونة الذى يعود إلى القرية ليشارك أهلها محنتهم ، ويبدو شديد الحماس ، فإن دوره – فى الرواية – ينتهى بانتهاء الأجازة وعودته إلى القاهرة ، فى حين أن الفيلم كان أكثر ذكاء بأن جعله يتخلى عن مواقفه ، بعد أن وعده محمود بيه بوعود شتى»(١) .

---

(١) رضا الطيار ، الرواية العربية فى السينما ، دار الشؤون الثقافية ص ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص١٨٤ .

والصـراع بين بعض أبناء القـرية وبين السلطة قـوى لا يعـرف طريقـا للرحـمـة . فـعـقب استـمالة الشيخ حسونة : «لا تنزعج . لن يمر الطريق من أرضك » تزداد ثورة أبناء القرية . فيأتى عسكر الهاجانة للسيطرة على الموقف لكن لهـؤلاء قلوبهم الجـامـدة . فـلا يكونوا رمـز للقـوة الغـاشـمـة . بل أن قـائد الهاجانة ينهال بالضرب على المأمـور . وتتفاقم المشكلة . فتـوضع المتـاريس وسط حـقـول أبو سويلم ، وتمر الزحـافـات لتـقـتل النباتات الخـضـراء كى يقـام الطريق بين قصر البك وبين الطريق الرئيسى .

ويتـدخل أبناء القـرية لقلع المتـاريس عن أرض أبى سـويلم ، ولرمى الزحافات بعيداً ثم يشتبكون مع العسكر .. ويضرب هؤلاء بها سويلم فيسال الدم منه بغزارة شديدة ويصدر العمدة أمره بأن يجروه من قدميه . فيربطونه بالحـبـال . ويشـدونه بـجـيـادهـم . ورغم قـوة الشـد إلا أن الرجل يتعلق بأرضـه ونباتاتها . وتسـير الكاميرا سـريعة لاهثة مع يدى أبى سـويلم الجريحـة وهى لا تزال تتشبث بأرضها بينما تجرى الأحصنة بكل سرعة .

والنهاية السينمائية تختلف كثيراً عن نهاية رواية الشرقاوى التى تروى فى فصليها الأخيرين حكاية القبض على محمد أبو سويلم وبعض الفلاحين ، ويوحـى بأن هناك أمـلاً بإطلاق سـراح الفـلاح المتـمـرد . وهنا تكون أجـازة الشرقـاوى الصبى – الرواية – قد انتـهت الذى يستـعد من جديد للرحيل عن القرية لاستكمال عام دراسى جديد ..

بلغ حظ تعامل الشرقاوى مـع السينما قدراً ضئيلاً ، مثل تعامل يوسف شاهين مع الأدب ، ولذا يبدو لقائهما فى فيلم « الأرض » غريباً قياساً إلى إبداع كل منهـمـا ، وبينمـا تجـاهلت السينمـا أغلب أعـمـال الشرقاوى عـدا «الشوارع الخلفية» فإن الأعـمـال الأدبية التى تعامل مـعها شاهين فى السينما قد أصابها التغيير الحاد عند تحويلها إلى أفلام . ولذا يمكن نسب فيلم «الأرض» إلى كاتب

السيناريو حسن فؤاد ، باعتبار أن شاهين لم يتدخل بشكل مباشر فى كتابة النص ، مثلما فعل فى كافة أفلامه التى جاءت بعد «الأرض» ، وبالضبط ابتداء من فيلمه «الاختيار» ، ثم «العصفور» و«عودة الابن الضال» وغيرها .

وإذا كان الإخراج ينسب إلى يوسف شاهين ، فإن روح النص ترجع إلى كاتب السيناريو ، ومن المهم هنا أن نقتبس ما قاله حسن فؤاد فى حديثه إلى سامى السلامونى فى مجلة «الكواكب» معبراً عن علاقته بالنص الروائى : «بالنسبة للأرض بالذات فإن حدثاً واحداً من الرواية يصلح موضوعاً لفيلم مستقل .. ودراسة روح النص هى أهم خطوة فى تحويل النص الأدبى إلى سينما دون إخلال بالأصل» .

«حاولت تركيز الأحداث والأشخاص من حيث الحجم بما يتناسب مع مضمون القصة نفسها .. فالبطل فى فيلم «الأرض» هو الأرض نفسها .. وضحية هذه القضية الأولى هو محمد أبو سويلم ، وهو رمز لجميع الفلاحين فى القرية المصرية قديماً وحديثاً ، تتمثل فيه صفاتهم الموروثة التى لا تتغير وسلوكهم الموحد أمام الأحداث . وحول أبو سويلم بقية الأبطال تدور فى نفس الفلك .. حاولت اختصارهم فى السيناريو إلى الحد الملائم لإمكانيات الفيلم .. بحيث أبقيت على حوالى ١٤ شخصية بعد إضافة رصيد بعض الشخصيات إلى شخصيات أخرى دون إخلال بالبناء الأساسى .. وحدنا مثلا شخصية البيه والباشا فى شخصية واحدة هى رمز للاقطاعى المرتبط بالسلطة . والبقرة التى سقطت فى الساقية كانت فى الأصل بقرة أبو مسعود .. فجعلناها فى الفيلم بقرة أبو سويلم نفسه لكى تغنى هذه الفجيعة من مأساة أبو سويلم . وبالطبع فإن الفيلم كمخلوق جديد متفرغ أوصاله من عمل فنى كان ، يتطلب من الإضافات ما يجعله مخلوقاً متوازناً متناسباً مع مقومات الفن السينمائى»[1] .

---

(١) الكاتب والمخرج يتحدثان عن الأرض – مجلة الكواكب ، ١٩٦٩ ، ص١٤ .

ومن الواضح أنه رغم الإضافات التي أجراها حسن فؤاد في الرواية ، فإنه حاول نقلها حرفياً ، وخاصة مشهد لقاء وصيفة بالصبي تحت الشجرة ، ففي الرواية يتحدث الشرقاوي عن هذه التجربة باعتبارها تجربته ، وقد اختفى هذا الراوية تماماً من بقية الأحداث ، خاصة في الفيلم ، كي يكون أبو سويلم هو مركزاً للأحداث . وذلك كي تتم صناعته بشكل ملائم يقف في وجه الظلم، سواء ضد الإقطاعي أو ضد جنود الهاجانة الذين جاءوا لفرض الأمن في نهاية الفيلم . وقد منح الفيلم لهذه الشخصية تمرداً أكبر مساحة من الموجود في الرواية ، بل بدا كأنه أخذ جزءاً من المساحة الممنوحة للبطل الأساسي في الرواية ، والذي ارتبط بوصيفة عاطفياً ، أنه عبد الهادي الذي اقترب أكثر من أبو سويلم بواقع حبه لابنته من ناحية ، والقهر الواقع على الأب من ناحية أخرى .

وفي الرواية ، يمثل عبد الهادي شخصية الفلاح الرافض ، المحب جدا لأرضه ، ومن هذا الحب تنشأ كل قيمة ، وهو يلخص علاقته بالأرض في أنه ما دام يزرعها فلابد أن يأخذ ثمرتها . وعندما ينفجر فإن ذلك بسبب حبه الشديد للأرض . ولذا فهو يرفض أي صورة من صور القهر ويقاومها بوسيلته ، وهي العصا والفأس . «وفلسفته – كما يقول عبد الرحمن الشرقاوي – عميقة بقدر ما هي بسيطة .. أي أنه لا يؤمن بما يمكن أن يسميه فلاسفة السياسة والفكر الاقتصادي بـ «الارتباط الطبقي» أو وحدة المصلحة الاقتصادية، ويؤمن بتجربته البسيطة : أن أي ضرر يلحق بفلاح في القرية هو ضرر له أيضاً ، وأن مصلحتهما واحدة »(١) .

ورغم أن أبو سويلم ، وعبد الهادي ، ثم وصيفة ، بمثابة شخصيات رئيسية بين الرواية والفيلم ، فإن هذا النوع من الأفلام يعتمد على الشخصيات

---

(١) المصدر السابق ص١٣ .

المتعددة التى تعيش فوق نفس الأرض ، وتتعرض لنفس المشكلة ، ولم يقلل الفيلم من أهمية هذه الشخصيات ، ودارت كلها فى فلك الحدث الرئيسى ، مثل الحبس الجماعي للشخصيات ، ومثل محمد أفندى الذى يسافر إلى العاصمة لمقابلة واحد من أبناء القرية ، كى يساعده فى توصيل الشكوى إلى المسؤلين ، ومثل قناوى وغيرهم . ولكن كل هذه الشخصيات بدأت أدوارها تتقلص لترتفع دائرة الاهتمام بأبو سويلم ، من أجل تصعيد المواجهة ، مثلما حدث فى المشهد النهائي الذى بدت وجوه كل من وصيفة وعبد الهادى جامدة ، والخيول تجر الرجل العجوز وسط الحقول .

لم تنل رواية « الشوارع الخلفية » لعبد الرحمن الشرقاوى أى نجاح عندما تم تحويلها إلى السينما فى عام ١٩٧٤ . ومن المعروف أن الكاتب قد نشر هذه الرواية لأول مرة مسلسلة فى جريدة الشعب عام ١٩٥٦ . ثم نشرت فى كتاب بعد ذلك بعامين . وتدور أحداثها أيضاً قبل كتابتها بنحو عشرين عاما . فى أحد الأحياء الشعبية بالقاهرة حيث يسكن شكرى عبد العال (محمود المليجى) ضابط الجيش الذى أحيل للاستيداع بسبب رفضه إطلاق النار على مظاهرات الطلبة ومعه ابنتيه درية وسميرة هذه التى تشعر بالغيرة من سعاد هانم بسبب ميلها الواضح لوالدها .

كما يقدم الفيلم أيضاً نماذج أخرى من البشر منهم سعد (نور الشريف) الذى يعانى من تدليل أمه عديلة هانم (سناء جميل) له ورغم اعتراض أمينة وداوود أفندى (محمد توفيق) المتكرر فإن سعد يشترك مع مجموعة من زملائه فى نشاط سياسى ضد المحتل الانجليزى . إلا أن الدكتور عبد العزيز (عبد الرحمن أبو زهرة) شقيق أحد الطلاب لا يوافق على هذا النشاط السياسى فيهدد بإبلاغ الوالد بالأمر مما يؤدى إلى حرمانه من التعليم . وتنشأ قصة حب بين عبد العزيز وبين رجاء (ماجدة الخطيب) الفتاة الفقيرة التى تكسب عيشها من الرقص فى الأفراح الشعبية والتى تصاب فى نهاية الأمر بمرض الدرن .

فى هذا الوقت يعرض على شكرى عبد العال العودة إلى العمل بالجيش فيوافق بشرط عدم الاشتراك فى إطلاق النيران على المتظاهرين من الطلاب . ولكن عندما يقوم سعد وزملاؤه بمظاهرة كبيرة للمطالبة بالاستقلال يؤمر شكرى بإطلاق النار ، إلا أنه يرفض ويردد مع المتظاهرين هتافات الرفض والحياة لمصر . وينهال الرصاص على العديد من الطلاب الذين يموتون ومن بينهم سعد وداوود ..

وقد اخترنا أن نتعرض لحكاية الفيلم لنكشف إلى أى حد تشعبت شخصياته وحواديتهم ، وأن مثل هذا النوع من الروايات يصعب الإمساك به إلا فى سيناريو محبوك من خلال كاتب محنك . والواضح أن عبد المجيد أبو زيد الذى كتب السيناريو لم يكن محنكاً بالمرة . ليس للتعامل مع نص رواية عبد الرحمن الشرقاوى . ولكن مع أى نص أدبى أو ربما غير أدبى . ورغم أن المخرج كمال عطية قد سبق له التعامل مع رواية أخرى هى «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى . إلا أن ابتعاده «عن روح الرواية وعدم معرفته بطبيعة مرحلة ١٩٣٥ سبب رئيسى فى ابتعاد الممثلين أنفسهم عن فهم الرواية وإدراك أبعادها الصحية . لقد ارتبك الجميع فى أداء أدوارهم وكأن كل واحد منهم كان يمثل منفرداً ولا ترابط بينه وبين الآخرين ، رغم أن الفيلم يضم مجموعة من المواهب القديمة والمواهب الجديدة المعروفة اللامعة فى حياتنا الفنية »(١) .

ولا شك أن كاتب السيناريو قد وجد نفسه أمام العديد من الشخصيات والأحداث وهو ما لم يجده حسن فؤاد فى رواية الأرض . فالكاتب فى هذه الرواية يحاول أن يرسم صورة للشوارع الخلفية من نفوس أبطاله إلى جانب صورة حياتهم الظاهرة فى أحد الشوارع الجانبية بالعاصمة . ويرى فؤاد دواره فى معرض حديثه عن هذه الرواية أن الشرقاوى قد وفق إلى حد بعيد فى

---

(١) رجاء النقاش ، الشوارع الخلفية ، مجلة المصور ، ٦ سبتمبر ١٩٧٤ .

تقديم هذا النسيج المعقد المتشابك الذى يكون حياتنا ونفوسنا . ولكنه يبالغ فى محاولته حين يسرف فى تصوير رغبات أبطاله الجنسية وشهواتهم الجامحة التى لا تميز .. أقول هذا وأنا أعرف أننى أتحدث عن كاتب ملتزم يدرك خطر الكلمة ودورها فى إرساء القيم الشريفة فى نفوس الناس وتجميل حياتهم ، ومساعدتهم على كبح جماح ذلك الحيوان الشائه الشرس ، الذى يعيش فى نفوسهم ويجاهد ليجعل حياتهم كلها شهوات ، وأطماعه متعاً شخصياً »(١) .

ولعل كاتب السيناريو قد نظر إلى رواية الشرقاوى وحده من هذا المنظور. فيجعل العلاقات بين البشر فى هذه الرواية أشبه بعلاقات بين دمى مشدودة بخيوط واضحة جداً . دون أى خدع سينمائية . وقد أمكن لى مشاهدة هذا الفيلم فى فترة قريبة على شريط فيديو . فلم أستطع متابعته لكثرة ما امتلئ من حشو حوارى قد لا يمت إلى لغة الفن السينمائى بشئ.. كما بدا كثوب ممزق لايمكن لامرئ أن يشاهده أو أن يرتديه . ويهمنى فى هذا المضمار أن أذكر أن لعبد المنعم صبحى – وهو من المهتمين بالعلاقة بين الأدب والسينما – رأى يمكن الرجوع إليه حين قال أن كمال عطية رسم فى هذا الفيلم الأبعاد الاجتماعية والعاطفية للطبقة الوسطى ، كما رسم صورة للصراع الذى كان يدور بين الفئات الوطنية والرجعية والاستعمار فى الثلاثينات . ولم يعط كمال عطية رؤيته هذه من خلال شكل تقليدى ، بل حاول أن يقدم لغة سينمائية مستفيدة من الأفكار الجديدة ، فعقد نوعاً من التزاوج بين السينما الكلاسيكية واستفاد من صيحات السينما الجديدة ، وكان يحتذى فى أسلوبه بالإطار الذى نجد أصداء له فى كثير من الأعمال السوفيتية المأخوذة عن روايات شهيرة مثل «الأخوة كارمازوف» و«البعث» و«أنا كارنينا» . ولكن ما أخذ عليه من هنات وعيوب فى الفيلم بعض الإطالة التى استغرقتها الفلاشات باك المتعددة ، فقد كان من الممكن أن تكون مثل الومضة ، مثل مشهد حلم رقصة البالية كان

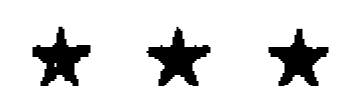
---

(١) فؤاد دواره ، فى الرواية المصرية ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص٧٧ .

طويلاً . واتسم مشهد التمثيل الذى يربط بين عقدة هاملت وعقد سعد داوود بالإطالة غير المستحبة . كما كان هناك عدد من الشخصيات من الممكن ضغطها ، لكن ما يشفع له هنا ، أنه حاول أن يعطى بانوراما لمصر فى فترة صعبة من خلال الحى الشعبى»[1] .

والملاحظ أن المهتمين بالمقارنة بين الرواية والفيلم قد رأوا أن كمال عطية قد خانه التوفيق فى هذا الفيلم لأنه اختار رواية أقل تماسكاً وأقل تأثيراً من رواية الأرض - وهذا رأى رضا الطيار - وفيها الكثير من الاهتمامات العاطفية والشخصيات النسائية ، وفيها مواقف إثارة كثيرة أيضاً بما يغرى صانعى الأفلام التجارية . واعتقد أن النص الذى استعان به كمال عطية فى فيلمه «قنديل أم هاشم» كان من الجودة والأهمية بحيث كان يمكنه أن ينتظر أو أن يتعامل مع نصوص أخرى عديدة للشرقاوى سواء فى مسرحياته الشعرية أو قصصه القصيرة ..

وإذا كان الشرقاوى قد عمل فى السينما كمصدر للمادة التاريخية فى الأفلام التى سبق أن أشرنا إليها فى أول المقال . فإنه من المعتقد أن الدور الذى لعبه الشرقاوى فى السينما كان هامشياً قياساً إلى دوره فى الأدب أيام كان يكتب أدباً وقبل أن يتجه إلى التحقيق السياسى والدينى .. وذلك لأن أسماء الذين اشتركوا فى إعداد المادة التاريخية لفيلمى « الناصر صلاح الدين » ثم «الرسالة» كثيرون منهم توفيق الحكيم .. وعند الحديث فى تاريخ الشرقاوى عن علاقته بالسينما سوف يذكرون «الأرض» .. والأرض وحدها ..



(١) عبد المنعم صبحى ، الشوارع الخلفية ، مجلة الإذاعة والتليفزيون . ٣١ أغسطس ١٩٧٤ ص٢٤ .

عاشراً : من أعمال يحيى الطاهر عبد الله

جاء اختيارنا لنموذج الكاتب والمخرج ، والزمن الذى تم فيه إخراج رواية «الطوق والإسورة» من أن هذا الجيل من المخرجين الذى يمثله خيرى بشارة لم يعط للأدب الأهمية التى يستحقها فى أفلامه ، ولذا فهذه التجربة هى العمل الوحيد المأخوذ عن أدب عند بشارة . كما أن الفيلم تم إنتاجه عقب رحيل المؤلف بأربع سنوات . وفى هذا الجيل من الأدباء لم يحظ كاتب بنفس الشعبية التى حظى بها كل من نجيب محفوظ ، والسباعى ، وعبد القدوس .

وقد عبر بشارة عن رأيه فى الأدب فى ندوة أقامتها جمعية الفيلم عام ١٩٨٧ حول الفيلم قائلاً : «أنا أؤمن أن السينما فن مستقل عن الأدب وله تفرده ، ومع عشقى الشديد للرواية فعلاً ، ففيها علاقة حرة ، وفى مجلة «المستقبل» أكد المخرج على نفس وجهة النظر قائلاً : «الفيلم ليس نقلاً حرفياً للقصة انه رؤية خيرى بشارة عن عالم يحيى الطاهر عبد الله» .

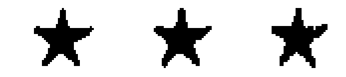
ورغم أن الفيلم هو التجربة الوحيدة لكل من المؤلف مع السينما ، والمخرج مع الأدب ، فإن الفيلم يستحق الوقوف عنده رغم قتامته الشديدة . وعن العلاقة بين النصين (الأدبى والسينمائى) فإن الفيلم يكاد يكون مأخوذاً من عالم الكاتب باعتبار أن كل إبداعه قد خصص للغوص فى قريته الصعيدية الملاصقة الأقصر . ولكن هناك تركيز على رواية «الطوق والإسورة» ، وأقصوصة «طاحونة الشيخ موسى» وأقاصيص أخرى . والفيلم يبدأ نفس بداية الرواية ، حيث يعيش العجوز بخيت فى أواخر أيامه ، بعد أن وهنت عظامه .

ويحيا الرجل مع زوجته زينة وابنتهما فهيمة فى حالة نتظار عودة الابن الغائب ، تدور الأحداث فى الثلاثينات . لقد ذهب الابن إلى السودان ، وعندما تندلع حرب فلسطين عام ١٩٤٨ تذهب وحدته العسكرية إلى هناك .

ويتتبع الفيلم رحلة ثلاثة أجيال تبدأ بهذا العجوز وزوجته . ثم جيل ابنته فهيمة وزوجها حداد ، ثم جيل فرحانة ابنة فهيمة . ورغم أن الزمن يتغير ، فإن المأساة هى محور حياة تلك الأجيال . إنها مأساة العوز والفقر ، والعادات المتحجرة . فبعد رحيل العجوز بخيت ، تكبر الابنة فهيمة وتتزوج من «حداد» العاجز جنسياً والذى يتعامل معها بقسوة ، فتلجأ الأم إلى وصفه بلدية كى تنجب ابنتها . وعندما تنجب فهيمة ، تصاب بحمى النفاس ، وتموت على يدى عجوز يتتبع معها وصفاته المتخلفة .

أما الجيل الثالث فتمثله فرحانة ، ابنة فهيمة التى تحمل سفاحاً من ابن شيخ البلدة ، وتواجه مصيرها بنفسها . وفرحانة تبدو فتاة متخلفة عقلياً ، تنبهر بصابر الذى يتعلم فى المدينة ، وفى الفترة التى تحمل هذا السفاح يعود الغائب الذى طال انتظاره ، إنه مصطفى الذى اختفى وراء الحروب ، ويفاجأ عند عودته أن فرحانة قد ماتت صريعة .

والفيلم بمثابة رؤية لهذا العالم الصعيدى الذى وصفه الكاتب فى روايته ، فكأن السيناريو الذى كتبه يحيى عزمى قد حاول تجسيد عبارات الوصف للأجواء الصعيدية فى لقطات بعينها ، مثل تكحيل العيون ، وتذوق العجين المختمر ، وأشياء أخرى عديدة .





الطوق والأسورة



حادى عشر : من أعمال صالح مرسى

إذا أردت أن تُكسب شيئاً قيمة إنسانية حقيقية ، فاعطه لصالح مرسى ..

نجح صالح مرسى (١٩٢٩ - ١٩٩٦) فى أن يجعل من الثقافة عملاً شعبياً ، ينتظره الناس كل ليلة على مدى أنحاء الوطن العربى كله لساعات طويلة ، ويرون أكثر من ستين حلقة عن نفس العمل الفنى . بل ويتمتعون عند إعادة عرضه .

ورغم أن شهرة صالح مرسى قد قامت فى السنوات الأخيرة على المسلسلات التليفزيونية فى عالم التجسس ، فإن الأفلام الأربعة التى اقتبست عن رواياته قد عمل فيها كبار المخرجين المصريين وذلك منذ بداياته وحتى عام ١٩٧٨ .

ومن الواضح أن صالح مرسى قد اكتفى فى هذه السنوات بنجاحه الشعبى الكبير من خلال مسلسلات من طراز « دموع فى عيون وقحة » و « رأفت الهجان » ، ثم « الحفار » . فتوقف تقريباً عن التعامل مع السينما ، وهو الذى قدمت له الشاشة أبرز الأعمال ، على الأقل أعمال هامة بالنسبة لمخرجيها عاطف سالم (ثورة اليمن - ١٩٦٦) ، توفيق صالح (السيد البلطى - ١٩٦٩) - وصلاح أبو سيف (الكذاب - ١٩٧٥) وكمال الشيخ (الصعود إلى الهاوية - ١٩٧٨) ، وكلها مأخوذة عن ابداعات روائية وقصصية منشورة .

وإذا كان صالح مرسى لم ينشر « ثورة اليمن » فى كتاب ، فإنه قد نشرها حلقات قصصية فى مجلة روز اليوسف عام ١٩٦٤ . أما رواية « السيد البلطى » فقد نشرها فى الكتاب الذهبى عام ١٩٦٣ ، وصدرت روايته « الكذاب » فى نفس السلسلة عام ١٩٦٦ ، بينما كانت « الصعود إلى الهاوية »إحدى القصص القصيرة فى مجموعة تحمل نفس الاسم صدرت فى كتاب الهلال عام ١٩٧٥ .

وإذا كان صالح مرسى قد ارتبط لدى الناس بأنه كاتب روايات التجسس ، فإنه ليس هناك خطأ رابطاً بين نوعيات الأفلام التى اقتبست عن ابداعه ، وايضاً الأماكن التى تدور فيها أحداث هذه الأعمال . فمن اليمن فى الرواية الأولى ، إلى حى السيدة زينب فى « الكذاب » ، إلى شاطىء البحر حيث عالم الصيادين فى « السيد البلطى » ، وبين باريس وجامعة القاهرة ، وجبهة القتال فى « الصعود إلى الهاوية » .

ولو تتبعنا السيرة الذاتية لصالح مرسى ، فإننا لن نجد هذا أمراً غريباً ، فهو البحار الذى عاش طويلاً فوق الأمواج ، وعلى الشواطىء ، ولذا فلم يكن عالم الصحافة بعيداً عنه فى رواية « زقاق السيد البلطى » ، وبحكم تجربته فى عالم الصحافة ، خاصة روز اليوسف ، قدم « الكذاب » حول حيرة المثقفين بين ما يحدث فى مكاتبهم . وبين ما يدور فى الشوارع ، والبيوتات .

وطالما أننا نتحدث عن الأفلام المأخوذة عن أدب صالح مرسى ، فإن الوقوف عند فيلم « السيد البلطى » لابد أن يثير النقاش حول أهمية الفيلم ، فقد تضاربت الآراء حول ما قدمه توفيق صالح الذى اعتاد التعامل مع الأدباء فى بعض أفلامه . ومن توفيق الحكيم فى « يوميات نائب فى الأرياف » ١٩٦٨، إلى كاتب جديد فى « السيد البلطى » وعندما عرض الفيلم قوبل بفشل تجارى أسوة بأفلام توفيق صالح ، رغم موهبته العالية ، وشن عليه سامى السلامونى على سبيل المثال ، فى مجلة « الكواكب » هجوماً شديداً باعتبار أن توفيق

صالح قد صدم المعجبين به . باعتبار أن المخرج هو المسئول عن الفيلم ، فهو أيضاً كاتب السيناريو ومشارك مع المؤلف فى الحوار الذى بدا مسرحياً ، رغم براعة صالح مرسى كما هو معروف فى إعداد الحوار . وقد امتلأ مقال السلاموني بالتساؤلات عن أشياء بدت له غامضة ، غير مطروحة ، فنحن أمام صراع بين قوارب الصيادين الصغار ، ومركب آلى كبير استورد من أوروبا لحساب أحد الأثرياء الذى يحاول اقناع الصيادين ببيع قواربهم والعمل فى مركبه .

« ولكننا نسمع مناقشات لا تتوقف يهاجم بعضها المركب الكبير القادم ، ويرحب بعضهم بمقدمة ، وتدعو بعض الأصوات لتكتل الصغار فى وجه المركب الكبير ، ويرحب البعض بالتقاء وقائعه ومحاولة الاستفادة بالعلم والتقدم » .

وإذا كانت تجربة توفيق صالح قد أجهضت رواية الكاتب ، فإن صلاح أبو سيف قد التقط كعادته رواية « الكذاب » لتكون واحداً من أعماله ذات الصبغة السياسية والاجتماعية الأكثر عمقاً ، ولأن أبو سيف هو أكثر المخرجين حماساً للأدب المصرى ، فإن وقوفه عند صالح مرسى يعد نوعاً من قدرة المخرج على اكتشاف المؤلفين الجدد وهناك فرق واضح بين الكذاب الرواية والفيلم ، رغم أن المؤلف هو الذى كتب السيناريو بنفسه ، ولعله كان يفهم جيداً طبيعة العمل والمجال الذى يعمل فيه ، ففى الرواية كانت الأزمة تتعلق بمثقف يبحث عن الحقيقة ، فلا يجدها فى مجتمع الطبقة المتوسطة اللاهثة بإستمرار للصعود إلى أعلى ، فيقرر أن يخلع البدلة ورابطة العنق ، ويلبس الجلابية والطاقية والمركوب ويشتغل قهوجى فى حى شعبى ، وهناك يتعرف على أعماق البشر الحقيقية . ويقول رؤوف توفيق فى مقال نشرة عن الفيلم أن صالح مرسى قد مر بهذه التجربة « وكانت إحدى المغامرات الصحفية والأدبية الناجحة التى تبنتها صباح الخير ونشرتها .. ثم صدرت ككتاب .

الكداب



السيد البلطى

إذن ، ففى كلتا الحالتين اللتين ذكرناهما ، فإن المؤلف قد كتب عن تجربته الخاصة التى عاشها ولا نعرف لماذا غير طبيعة السيناريو ، لكن الإجابة الأرجح أن الكثيرين من الأدباء عندما يحولون أعمالهم إلى أفلام ، فإنهم يغيرون الكثير من الوقائع ، ومن أبرز هذه الأمثلة « حادث النصف متر» لصبرى موسى .

هناك ادن توليفة مختلفة فى الفيلم ، حيث بدت الحقيقة فى سبيل البحث عن انحرافات مجلس إدارة إحدى شركات القطاع العام ، وخرجت مسألة البحث من الهوية ، إلى صراع أزلى بين الفساد ، والانقياء ، وقد لا يكون هذا عيب فى فكر صلاح أبو سيف ، أو المؤلف ، ولكن هذا ما تتطلبه ثقافة الصورة والحواديت عن ثقافة الكلمة المكتوبة . فالصحفى هنا يغير من ملابسه دون أن يغير من هويته ، ويفعل ذلك من أجل مطاردة الموظف الذى يعيش فى المنطقة التى عمل بها قهوجياً .

أما فيلم « الصعود إلى الهاوية » فيعتبر حداً فاصلاً بين مفهوم الناس عن الاستخبارات وحقيقة عملها ، فقبل هذا الفيلم ، اختلط لدى الناس مفهوم أن رجل المخابرات هو من ضباط المباحث ، أو رجال الأمن ، وذلك مثلما حدث فى «الجاسوس» ، و «العميل ٧٧» ، وغيرها ، وهى أعمال تافهة ، بلا معنى ، أما فيلم كمال الشيخ فتصب كافة معانية فى المشهد الأخير ، وضابط الاستخبارات يشير إلى القاهرة الصافية من أعلى التى تغلى من الداخل ، ويردد جملة صارت متداولة كثيراً بين الناس « هى دى مصر ياعبلة » .

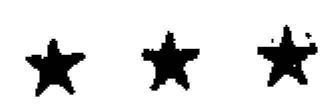
والتجربة هذه المرة مختلفة ، فنحن أمام قصة قصيرة ، يحولها مؤلفها إلى فيلم طويل وقد وضع الكاتب هنا ما لم يتمكن من كتابته ، وأعطى فسحاً للأحداث الروائية . ويقول صالح مرسى فى مقدمة كتابه ان « القصة تكتبنى ولا أكتبها ، بمعنى أنى أنصهر فى العمل الابداعى وأدوب فيه ذوباً كاملاً يكاد

يخرجلى من حالتى الطبيعية ، أحياناً ما ترانى زوجتى أبكى وأحياناً ما ترانى أضحك أثناء انفعال بموقف من مواقف شخوص رواياتى » .

وفى الكتاب ، حكى صالح مرسى حكاية عبلة كامل ، وكأنه على عجالة شديدة ، وكأنه فى حالة استنفار عميق ، عليه أن يتقيأ فيها قصة هذه الفتاة الخائنة لوطنها ، وأن يلفظ سطورها بسرعة إلى القارئ . وسنرى أن صالح مرسى قد تعامل مع الوطنيين من الجواسيس فيما بعد بحب . شديد ، وإعجاب خاص فراح يطيل بقاءه كمبدع مهم ، ويكتب عنهم مئات الصفحات .

وقد تعمد صالح مرسى ألا يكشف الكثير من الجوانب الكريهة لعبلة كامل، فهى امرأة لا تخلو من جاذبية ، والكراهية المحمولة فى القلوب تجاه ما فعلت ممزوجة بإعجاب بذكائها وجمالها ، ولذا فإن صالح مرسى لم ينقل إلى الشاشة سفرها إلى تل أبيت وتكريمها ، ولقائها مع جولدا مائير التى قالت لها أن ما أدته من خدمات لإسرائيل يجعلها تعادل ما قدمه عسكريون كبار ، وأنها أفضل من أربعة جواسيس كاملين .

وفى المقابل ، فإن صالح مرسى فى الفيلم ، قد أعطى مساحة أكبر لمجهودات رجال الاستخبارات وقام بالبطولة نجم تلك السنوات محمود يس . ويقول صالح مرسى وهو يتحدث عن هذا الضابط الذى كان وراء القبض على عبلة « إنه كان يعلم أن الانتصار يعنى الصبر . ولم يكن الانتصار هو القبض على عبلة أو صبرى . فالجاسوس يوم أن يعرف يصبح بلا قيمة للجهاز الذى يقاومه يوم يكشف أمره ، ويصبح بلا قيمة للجهاز الذى ينتظر يوم القبض عليه » .



ثانى عشر : من أعمـال يوسف القعيد

بصرف النظر عن فكرة رواية « يحدث فى مصر الآن » ومضمونها السياسى إلا أن قارئ هذه الرواية يبدو مندهشاً ومعجباً بهذا اللون من الصياغة الأدبية التى صاغ بها الكاتب هذه الرواية .. حيث أن القعيد قد وضع صياغة جديدة تلفت النظر .

إذا بدأنا بآخر صفحة من الرواية نرى الكاتب يقدم جملة فحواها أن «الأسماء والأشخاص والحوادث ليست من وحى الخيال . وأن أى تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة بل هو تشابه مقصود » . وهذه الجملة هى نفسها التى وضعها المخرج اليونانى الذى يعيش فى فرنسا كوستا جافراس فى فيلم «زد» ، ومثل هذه الجملة حين قدمت لأول مرة دلت على جرأة غريبة لجافراس الذى قدم فيلمه عن أحداث حقيقيـة ، وقعت فى اليونان عام ١٩٦٣ . ورغم أن جافراس قد قدم أبطال فيلمه بأسماء مستعارة حتى ذلك المرشح المعارض «زد» ، فإن القعيد يقدم أسماء أبطال روايته كما هى فى الواقع . فهو يستمد حادثة حقيقية وقعت فى القرية التى نشأ فيها القعيد نفسه وهى قرية الضهرية بمحافظة البحيرة أثناء زيارة الرئيس الأمريكى السابق ريتشارد نيكسون لمصر فى يونيه عام ١٩٧٤ .

ومادمنا بصدد حادثة حقيقية دارت فى مصر عام ١٩٧٤ فإن الأسلوب التقريرى لابد أن يكون السمة الغالبة لما يقدمه القعيد . وبالفعل فقد صاغ روايته فى صياغة أقرب إلى شكل التقرير ، لكنه ليس تقريراً تقليدياً كالذى

نعهده . إنه تقرير خاص بالقعيد نفسه ، فقد آل الكاتب على نفسه أن يقدم شكلاً روائياً جديداً . فلو نظرنا من جديد إلى الصفحات الأخيرة من الرواية فسوف نرى أن الكاتب قدم جدولا زمنيا بحوادث الرواية . وخريطة مكتوبة بالأماكن التي حدثت فيها هذه الرواية ، أما عن الجدول الزمني . فهو يدور بين تسعة أيام . من ٧ يونيه إلى ١٥ يونيه من العام المشار إليه . ويقدم الكاتب صياغة باللغة التقريرية موجزة للغاية لما دار في قرية الضهرية . وهذا التقرير هو صورة مضادة من التقارير التي كتبها أطباء المستشفى ورجال الشرطة في محاضرهم يدينون فيها الدبيش الذي قتل في قسم الشرطة فهو يحمل وجهة نظره هو . حيث يتعاطف مع الدبيش الفقير قليل البخت المحروم ، ويدين موظف مجلس القرية المتدين ، والطبيب ابن الحسب والنسب . أما إحضار المعونة من منزل الدبيش فيصفها الكاتب تهكما أنها « عملية عسكرية » .

أما عن الأماكن التي تدور فيها أحداث الرواية فإن الكاتب يوجزها في كلمات قليلة تستغرق صفحتين . وهي أماكن عديدة تشمل أكثر أنحاء مصر .

ولعل هذا الشكل الروائي أقرب إلى رواية « جورج بيرك » المعنونة «الحياة نموذج وظيفي» .. فلو أردنا ان نعرف شيئاً عن شخص ما فإن الفهرس يدل القارئ أن يرجع إلى الصفحات المرقومة أمام الكلمة . وهذا شكل لم يعتده قارئ الرواية التقليدية ، وإذا كان بيرك قد قدم هذه التجربة الغريبة بأسلوب جاف في رواية بالغة الطول والتعقيد ، فإن القعيد يجنح إلى السهولة . فهو يستخدم عبارات التهكم والسخرية تارة والكلمات العامية تارة أخرى ، وبأسلوب شد القارئ .

وإذا ظللنا في الصفحات الأخيرة من الكتاب فإن المؤلف يختم روايته بهذه العبارة المألوفة : « يافرعون أيش فرعنك . قال مالقيتش حد يردني ..» .

أما إذا نظرنا إلى الشكل العام للكتاب من خلال الفهرس فإن المؤلف يقسم روايته إلى ثلاثة كتب . الاول يدور حول الأشخاص الذين يدينهم الكاتب كالضابط والطبيب ورئيس مجلس القرية . أما الثانى فهو مخصص للدبيش عرايس . والثالث لبعض نماذج من أبناء القرية الذين لهم علاقة ما بالحادث .

فى الكتاب الأول يضع القعيد فيه مقدمة مضادة . هى ليست مقدمة تقليدية . ورغم أنه يعنونها « بدلا من المقدمة المثيرة » . إلا أنه يقدمها بطريقة بالغة الإثارة . فهناك عامل زراعى اعتدى على طبيب . ويتصل رئيس مجلس القرية بالضابط كى « يؤدب هذا العامل » .. الآمر غامض . فلا أحد يعرف السبب . ويقدم الكاتب نماذج متضاربة من البشر : زوجة العامل الزراعى المسكينة . ثم الضابط ، ورئيس مجلس القرية . أما المدخل الثانى (أو الفصل الثانى) فإن الكاتب يعترف فيه بتنازله عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء . ورغم أنه لايبين ماهى هذه الأسلحة سوى السعى لإلهاث القارئ وراء الأحداث .. إلا أن يوسف القعيد قد استخدم أسلحة كتاب الرواية التقليدية والحديثة على السواء .. فرغم أنه يسعى لصياغة جديدة . إلا أنه يستخدم كافة الأشكال التقليدية كالتشويق والتقسيم إلى فصول ، ورحلة البحث عن الحقيقة .

والطريف أن القعيد فى نهاية هذا الفصل يعلن أن روايته قد تبدأ الآن . كى يعود فى الفصل الثانى ليصدمنا من جديد أن الرواية لم تبدأ بعد . ولانعرف ماذا يقصد بالرواية هنا . هل هى تفسير الأحداث التى قدمها فى الفصل الأول . أم أن لها معنى آخر . ورغم أن الكاتب يعرف أن روايته قد بدأت منذ السطر الاول منها إلا أنه إمعانا فى جذب القارئ وتقديم أسلحته له يتعمد جذب انتباهه كأنه يدل – بأسلوب مباشر – أن ماخفى كان أعظم خاصة أنه يروى عن فلاح أهان طبيبا ، وعن موت هذا الفلاح . وفى أحد الفصول

الأخيرة يقول : اقتربنا من آخر الرواية . وهكذا نصل إلى كلمة النهاية . التى لم تكن سعيدة أبداً ، بل أنه فى صفحة ٧٣ من الرواية يتحدث عن الرواية أكثر من مرة . عمن يقرأها وسينقدها ، بل عن ازمة نشر الرواية والروايات التى تفتت الواقع إلى جزئيات صغيرة ، وتعيد صبه فى قوالب جاهزة .

ولأن الكاتب يميل إلى استخدام عبارات ساخرة مثل « المقدمة التى لم تكن مثيرة » فإنه يستخدم أيضاً نفس العبارات حول الرواية التى لم تبدأ ، لكن ما ان ينتهى القعيد من صياغة مثل هذه العبارات فى مقدمة كل فصل حتى يجد نفسة ينساق تماما وراء روايته وتفاصيلها . وبين الحين والآخر يتذكر أن عليه أن يقدم حكايته فى شكل أقرب إلى مسليات ألف ليلة ، فيذكرنا أن من أصول حرفة الكتابة أن يخفى على القارئ نبأ الوفاة وأنه من المثير أن تبدأ مغامرات البحث عن الميت فى كل مكان بالأسلوب البوليسى المتعارف عليه فى الروايات .

ورغم أن القعيد لايقدم أرقاما أو أسماء لفصول روايته إلا أنه يتخذ الصياغة التقليدية فى تقسيم هذه الرواية بتقسيمها إلى فصول ، ويعنون كل فصل منها بجملة طويلة تحمل فى غالب الأحيان السخرية والغموض مثل «الضابط نفسه فى مأزق يخرجه منه صديقا العمر» . و«اقطاعى طبعة ١٩٧٥» يتساءل لماذا ينظر الفقير لما يملكه الغنى ؟ .. » ولم يعد هذا اللون من الصياغة جديدا . يستخدمه العديد من الكتاب العرب كثيراً . وهى صياغة رغم ما يحاول فيها الكاتب من الخروج عن الصياغة التقليدية إلا أنه يجد نفسه أسيراً للصياغات التقليدية .

وإذا كانت رواية القعيد هى أشبه بتقرير كامل ، يقدمه باسلوبه الخاص كروائى عن هذا الحادث فى قريته الضهرية إبان زيارة نيسكون للبلاد

عام١٩٧٤ ، فإنه يقدم كل مايمكن أن يتعلق بالتقرير من أشكاله .. وسوف نرى أنه يضمن هذا التقرير الكبير مجموعة أخرى من التقارير الصغيرة . اسمى بعضها بهذا الإسم والبعض الآخر يحسه القارئ .. مثل الفصول التى أملاها على حدة كل من الطبيب ورئيس مجلس القرية ، ثم أقوال الساعى . بل أن المؤلف يفرد فصلا كاملا بعنوان « تقارير ووثائق بها بعض المعلومات عن حياة الدبيش عرايس » .. وهما تقريران قدمهما العسكرى ، وكتبهما ابن صاحب القرية البحرية متطوعا لمساعدة الضابط فى عمله . الأول يؤكد أنه لم يكن يوجد شخص يسمى الدبيش عرايس مدعما بوثائق رسمية . أما الثانى فيصور الدبيش رجلا خائنا غير شريف ليست له بطاقة عائلية أو تذكرة إنتخابية أو بطاقة تموينية وأنه لا يصلى . سكير دائما ، لاينتمى إلى وطنه ولايحبه . وأنه إنسان يستحق الأشغال الشاقة إن لم يكن الإعدام

وقد جاءت صياغة هذه التقارير بشكل مضاد لصور التقارير المتعارف عليها . فلأن رئيس مجلس القرية رجل يتكلم بصفته الرسمية . فقد جاء كلامه منسقا مليئا بالجمل التقريرية التى يصوغها الموظفون ، فالهدية مقدمة من الشعب الأمريكى الصديق . ويجب عليه أن يكتب أن نيكسون هو رجل السلام العالمى . وإذا كان التقرير مصاغا بعبارات جادة وقورة فيها التزلف والروتينية فإن الحواشى التى يكتبها المؤلف معلقا على هذا التقرير تجىء ساخرة ذكية لماحة بنفس الذكاء الذى كتب به رئيس مجلس القرية . فالقعيد يتخيل أن رئيس القرية كان يتمشى فى الإسكندرية مع حبيبة القلب على الكورنيش وقت أن وصلت المعونة ، وفى مكان آخر وصف هذه الحبيبة بأنها نور العين . وهذه الحواشى سوف نؤكد عليها فى موضع آخر . وكما جاء تقرير رئيس القرية رسمياً جاء أيضاً تقرير الطبيب خاصة ، أن رئيس القرية قد قال أنه أول طبيب يراه فى حياته يعرف العمل الإدارى بهذه الدرجة من الإتقان . وبالفعل فقد

جاء تقريره طويلا مفصلا يشمل الرد على العديد من النقاط التى من الممكن أن تطرح . ولكن فى الحاشية التى يكتبها المؤلف فإنه يلقى عليه الإتهام ويقول أنه أهمل الكثير وبدأ فى سرد التفاصيل التى ننساها .

ورغم أن هناك عدة فصول تدون تفاصيل التحقيقات فإن التقريرين اللذين قدمهما العسكرى قد صيغا بأسلوب أقرب إلى الشكل الفنتازى حيث يحاول كاتبهما أن يؤكد أنه لم يكن يوجد رجل يحمل هذا الإسم . ويحاول التقرير إثبات ذلك بوثائق رسمية تدل أنه لم يولد شخص بهذا الإسم ولم يجند ولم يتزوج .. أما التقرير الثانى الذى يؤكد سوء أخلاقه فهو أيضاً أقرب إلى الصياغة الفنتازية .

وإذا كانت التقارير تحمل وجهات نظر أشخاص ما بعيونهم حين يقدمونها . فإن يوسف القعيد يلجأ إلى وضع حواشى يرد فيها على كل مقولة من هذه المقولات التى يلزم الرد عليها . وقد بلغ عدد هذه الحواشى ثمانى ، منها اثنتان للرد على تقارير رئيس القرية وثلاث للرد على طبيب القرية . أما الحواشى الثلاث الباقية فهى تفسير لبعض ما جاء فى الرواية .. وهذه الحواشى الثلاث الأخيرة قصيرة تحمل طابع السخرية مثل الطفلة التى لفوا جسدها بالعلم الأمريكى الذى استشهد أبوها فى حرب أكتوبر ، وأن الضيف الأمريكى المبتسم فى حب هو قاتل عائل أسرتها الوحيد . أما آخر الحواشى المرقومة بـ(٨) فهى طويلة بعض الشىء ، والحواشى جميعها ترتبط بأقاويل البعض حتى وإن لم تجىء فى تقرير ، عدا الحاشيتين السابعة والثامنة . وقد تكون هناك أهمية لهذه الحواشى فى صياغة الرواية . لكن القعيد يضعها فى المكان المناسب لها . وكى يؤكد على أهميتها فإنه يضعها فى هذه الصورة . محاولا ألا يقاطع صياغة التقرير . ومحاولا أن يجذب انتباه القارئ وكأنها شكل من أشكال الحوار المباشر بين طرفين .

ولأن رواية « يحدث فى مصر الآن » بمثابة تقرير مصاغ بطريقة تختلف عن حادث ما . ولأن التقرير غير رسمى بالمرة . وهو تقرير مقدم فى صور رواية .. ولأن الكاتب ينتبه دائما إلى أنه يوجه كلامه إلى قارئ يريده أن يعرف تفاصيل جريمة حدثت إبان زيارة ريتشارد نيكسون ، فإن عليه أن يستخدم لغته الخاصة به كما يشاء . فهو يتكلم بنفس اللغة التى يتكلمها أبناء القرية . وهى لغة أقرب إلى العامية التى ينطقها أبناء المدينة منها إلى لغة أبناء القرى أنفسهم . وسوف نجد التلقائية تنبثق من كلمات المؤلف حتى بين السطور التى يكتبها باللغة العربية المبسطة ، بل أنه يمزج فى الحوار بين كل من اللغة العامية والعربية .

أما فيما يتعلق بالفيلم الذى أخرجه منير راضى عن هذه الرواية تحت عنوان « زيارة السيد الرئيس » فإنه يختلف كثيراً ، حيث تحولت القرية إلى حدث واحد مرتبط بهذا القطار الذى يحمل الرئيسين المصرى والأمريكى وأعطى للحكاية بعداً مخالفاً . مما ساعد على تهميش الحدث الأساسى وهو مقتل مواطن مصرى طمعت زوجته أن تأخذ من المعونة ماتراه من حقها .

وقد حاول الفيلم أن يضع عدة مستويات درامية ، بدأت فى ذلك الإجتماع الاول الذى عقده على الله (محمود عبد العزيز) رئيس قرية الضاهرية ، وحضره الدكتور سليمان (أحمد راتب) طبيب القرية ، الذى يحلم بعيادة أفضل ، وعمدة القرية (عثمان عبد المنعم) ، وناظر المدرسة (يوسف داوود) ، ومهندس زراعى . وبعض الموظفين ، حيث نعرف أن لكل منهم حلمه الخاص ، الذى قد يلتقى بحلم عام مرتبط بوصول معونة غذائية من اللبن والسمن لسكان القرية .

وإذا كان أعضاء هذا الإجتماع يمثلون قمة الجهاز الإدارى فى القرية ، فإن الفيلم يختار عدة مستويات من داخل الضاهرية نفسها ، مثل حسن (حسن الأسمر) عامل الطاحونة ، وزوجته صدفة (جيهان نصر) . والحلاق زغلول (نجاح الموجى) . بالإضافة إلى الممرضة رباب (هياتم) . وغيرهم .

كل هؤلاء ، وغيرهم من أبناء القرية يربطون مصائرهم بشاحنات المعونة الثلاث ، وأيضاً بالقطار الذى سيتوقف على المحطة ، كى ينقل القرية نحو الأمام عشرات السنين ، وأهمية هذا الفيلم أنه تعامل مع القرية وشخوصها كوحدة واحدة ، وقدم لنا من نماذجها ما يمكن تقديمه ، وتلك من حسنات الفيلم ، كما أنه فى مثل هذا النوع من الأفلام ، فإن البطل المطلق يكاد يكون غير موجود . وقد سبق أن رأينا هذا فى أفلام مأخوذة عن روايات مثل « الحرام » ليوسف إدريس .

ولذا ، فإن الكثير من أحداث الفيلم تحول إلى سكتشات شبه منفصلة ، متصلة معا ، تدور كلها حول الزيارة المرتقبة . وقد صبغها الفيلم بكوميديا الألفاظ ، رغم مأساوية الحدث الرئيسى ، وهو القبض على حسن ثم مصرعه على أيدى رجال الشرطة . ففى هذه الاسكتشات يتم إلقاء النكات ، وتبدو الشخصيات كرتونية ، مثل حلاق القرية الذى عليه أن يتقمص شخصية الرئيس كى يقوم ببروفة حول الإستقبال . فهذا الحلاق متزوج منذ فترة ، ولديه امرأة عجوز ، والعديد من الأولاد ، ويستخدمه الفيلم من أجل السخرية من الزبائن البسطاء ، مثل الرعشاء (٧٠سنة) الذى عليه أن يضاجع زوجته كى تحمل ويصبح لها الحق فى أن تحصل على المعونة ، باعتبار أن مجلس القرية قد قرر منح المعونة للسيدات الحوامل .

ومن أبرز سكتشات الفيلم ذلك الذى يتناقش فيه العقاد (صلاح عبدالله) مع ابنه ، وينضم إليه بعد ذلك بسبب الخلاف حول المعونة وضرورة تغيير شكل محل البقالة وأيضا سكتش الجينز . الذى يتم فيه الحديث عن الجينز باعتباره البديل الأفضل للزى القروى ، وتعتبر أغلب أغنيات الفيلم ، أيضاً ، بمثابة اسكتشات منفصلة ، صنعها المخرج من أجل الإستفادة السابقة من نجاح أغنية « سلم لى على الترماى » الذى غناها نجاح الموجى فى فيلمه الأول « أيام الغضب » .

كما أن الفيلم عبارة عن اسكتشات أخرى متتالية ، مثل اسكتش ليلة المضاجعة ، حيث يصبح على رجال القرية أن يضاجعوا زوجاتهم ، كى يصبحن حوامل ، وقد عزف الفيلم بحرارة شديدة على هذا الموضوع ، فهناك شيوخ طاعنين فى السن يرونها فرصة لتنشيط الحالة الجنسية ، وماذلك الطابور الطويل من الرجال الواقفين من أجل أخذ حقنة التنشيط إلا مثال جيد على ماسوف يحدث فى تلك الليلة ، وكان أوضح دليل على ذلك اللقطة البانورامية لبيوت القرية ، وقد أضيئت أنوارها ، دليلا على حالة الخصوبة المرتقبة ، ثم قيام النساء فى صباح اليوم التالى بنشر الملاءات وسكب مياه الاستحمام فى الحارات ، فضلا عن التفاصيل التى رأيناها عم حدث فى تلك الليلة ، فالحلاق المتزوج من عجوز دميم ، يجدها فرصة للنوم المبكر ، أما صدفة الزوجه العاشقة فتراها فرصة للوصال ، وفى تلك الليلة أيضاً تأتى الممرضة رباب إلى بيت رئيس القرية لممارسة الحب . ولم لاتكون حاملا مثل الأخريات ؟

وكما أشرنا ، فالفيلم بمثابة اسكتشات متتالية مثل اسكتشات المحطة الذى تمت فيه بروفة لاستقبال القطار ، ثم اسكتش اليوم التالى الذى سيمر فيه القطار فعلا ، فيتم الاحتفال كل حسب حماسه وقدرته على الهتاف ، وفى النهاية يمر القطار سريعاً من المحطة دون أن يتوقف .

ووسط هذه الاسكتشات لم يشأ الفيلم أن يهمل الحدوتة الرئيسية التى واجه فيها عامل الطاحونة طبيب القرية واعتدى عليه ثم سوقه إلى القسم . فالمركز قبل أن يختفى ، ولعل الكوميديا الفاقعة التى لجأ إليها الفيلم تتعارض مع مأساوية الحدوتة ، ولذا تعمد المخرج ، وكاتب السيناريو ، إخفاء حقائقها ، وهى نفس الحقائق التى روتها الرواية بالتفصيل . فقد بدا رجال الشرطة فى الفيلم شخصيات لطيفة تختلف عن مثيلتها فى الرواية، باعتبارهم لسان حال السلطة، يضربون ، ويعذبون المواطنين لدرجة الموت ، وكما أشرنا فإن الفيلم تحول إلى شكل مختلف عن الرواية .

وأهم مافى الفيلم هو المجاميع . وهى مجاميع غير مدربة . يصعب تنظيمها ، من أجل أن تظهر فى كل تلك المشاهد ، خاصة الأطفال ، وقد نجح الفيلم فى التنسيق لتنفيذ هذه المشاهد الغالبة فى الفيلم ، مثل تلاميذ المدارس ، والنساء اللائى يذهبن فى مجموعات لاستلام المعونة ، والمجاميع الكثيرة التى تملأ المحطة فى يومين متتاليين ، وهناك أيضاً الأغنية التى جسدها علاء ولى الدين والذى تحرك فيها بخفة متناهية وسط مجاميع متموجه فى مقاطع سريعة تعكس صعوبة تنفيذها خاصة مع مثل هذه الجماهير غير المدربة .

وإذا كانت الرواية قد عكست الكثير من الوقائع السياسية ، بأن مواطناً مصرياً مات ، والمصريون يستقبلون الرئيس الأمريكى ، فإن الفيلم قد عكس المواجهة السياسية فى مشاهد عديدة غير موجودة فى الرواية ، مثل حالة سمص التى يجريها حلاق القرية كى يمثل شخصية السادات بشكل كاريكاتورى وهو الذى يصدق دوره فيما بعد ، فلا ينزع البزة فى يوم مرور القطار . ويصاب بالإحباط لعدم وقوف هذا القطار ، وقد مرت فى خلفية مشهد ارتدائه الملابس لأول مرة أمام المرآة ، مجموعة من اللقطات الحقيقية حول مصرع السادات أحس بها المشاهدون بسهولة .

أما الشخصيات التى حاولت الرواية إدانتها ، باعتبارها تمثل الجهاز الإدارى للدولة ، مثل العمدة ، ورئيس القرية ، والطبيب ، والناظر ، فإن الفيلم قد تعاطف مع بعضها وأعطاها بعداً إنسانياً خاصة ، على الله ، الذى وجد نفسه أمام مسئولية كبيرة محمولة على عاتقه . وأحلام كبيرة تنتظره بأن يصبح محافظاً ، ولكنه يدفع كل هذا بفشل تلو الفشل ، فهو يضطر لأن يتزوج من ممرضة ، جاءت عليه بمصاغها من أجل أن تكون زوجة المحافظ ، كما أنه يقع ضحية لنصاب . صوره الفيلم على أنه من جهاز أمنى عال ، ويجد نفسه أمام واجب رسمى، وفى حرج أمام ما حدث من حسن ، أحد أقاربه ، الذى اختفى . وفى النهاية فإن الناظر لا يقف أمام رصيف المحطة ، مثل هذه الشخصية حتى وإن كانت تحتل قمة الجهاز الإدارى فى القرية ، فإن الفيلم قدمها لنا بتعاطف شديد ولكن أحياناً بسخرية ، وكأنها شخصية كرتونية ، لا تتورع عن تقبيل امراة فى دار سينما محلية .



المواطن مصرى

ثالث عشر : من أعمال نهاد شريف

هل نجح العرب في عمل أول فيلم مأخوذ عن رواية إلى نوعية الخيال العلمي ؟

هذا هو السؤال الذي يخطر في بالك بعد مشاهدة أحداث فيلم « قاهر الزمن » لكمال الشيخ . ولا يتعلق السؤال السابق بالإمكانات الإنتاجية قدر ما يتعلق بمدى تناسب هذا النوع من الإبداع للشخصية العربية . سواء على مستوى الفنان المبدع أو على مستوى الجمهور المتلقي .

وللأسف لم تجئ التجربة العربية كما هو منتظر منها على كافة المستويات . فنهاد شريف روائي مجتهد آل على نفسه أن يدخل لون الخيال العلمي إلى اللغة العربية بشكله المعروف حالياً . وقد سعى الكاتب إلى الاطلاع على أغلب مدارس هذا النوع . وظل وفياً لها منذ روايته الأولى «قاهر الزمن» الصادرة عام ١٩٧٢ وحتى الآن . ورغم تعدد أعماله إلا أن هذه الرواية هي درة أعماله وأفضلها بكل المقاييس . فهي عمل فني هندسي تم تركيبه بحرفية . فامتلأ بالجاذبية وأجواء الإثارة والغموض مثل الكثير من روايات الخيال العلمي . وقد طرح الكاتب في هذه الرواية أفكاره عن الموت والوجود والعدم وعلاقة الإنسان بالغد في أطروحة علمية مبتكرة .

ولعل هذه السمات هي التي حمست المخرج كمال الشيخ إلى تقديم هذه الرواية للسينما ، فهناك تقارب واضح بين نوعية الأفلام التي قدمها المخرج وبين هذه الرواية .. إلا أن النيات الحسنة لا تصنع فيلماً عظيماً وحدها ..

بل لابد من دراسة سينما النوع . وأيضا أدب النوع قبل الدخول فى هذه المغامرة .

تتناول رواية نهاد شريف عالم المستقبل من خلال تجارب يقوم بها الدكتور حليم صبرون لتجميد الأجسام البشرية وذلك للإفادة من هذا الإنجاز العلمى فى التغلب على الكثير من المشاكل التى تقابل البشر ومنها استحالة علاج مرض ، أو الانتقال بالبشر زمنياً إلى عصر آخر ، لأغراض تعليمية وتربوية ... إلخ .

والحكاية باختصار أن الصحفى كامل – راوى الأحداث فى الرواية – يكتشف أن الدكتور حليم يجرى مثل هذه التجارب فى فيلته البعيدة بحلوان .. وهناك يدور حوار طويل حول افكار الطبيب وعن رؤيته ليوتوبيا المستقبل .

وقد وجد كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب نفسه أمام نص قائم أساساً على التشويق ، فضلاً عن وجود فصول بأكملها قائمة على الحوار .. وإذا كان التشويق مهم فى السينما ، فإن الحوار الطويل غير مطلوب بالمرة فى مثل هذا النوع من الأفلام .

ففى الفيلم – مثلاً – ذهب كامل إلى ڤيللا الدكتور حليم بحثاً عن مغامرة صحفيه ، رغم انه يتفرغ لعام كامل لتاليف كتاب عن بعض الظواهر الفلكية . أما فى الرواية فإن حليم يسعى إلى استقطاب كامل لمنزله كى يقوم بتأريخ أبحاثه لأن ابنة أخيه زين تعبت من التأريخ . ولأن كامل رواية للأحداث فإنة لا يفهم سر الدكتور حليم . يراه تارة شخصاً شريراً غامضاً مثل تجاربه ، وفى أحيان اخرى إنساناً طيباً يعمل لخدمة البشرية .. ولأن الكاميرا هى الراوى فى الفيلم فقد اختلطت هذه الرؤية لأن الكاميرا محايدة .. اما الراوية الآدمى فهو يعبر عما يراه حتى تتكشف الأمور .





قاهر الزمن

فى أفـلام الخـيـال العلمى يلعب المكان – غـالباً – دور أحـد الأبطال الرئيسيين ، فهو الإطار الذى تدور فيه التجارب العلمية أو ينتقل إليه البشر . والمكان فى «قاهر الزمن» مغلق معزول .. وكئيب . تحوطه الأسوار وتحرسه كلاب متوحشة وفى أعلاه محولات كهربائية بالغة القوة . وهو نائم فى حضن الجبل . من الخارج أشبه ببيت عادى ، وثمة باب يؤدى إلى مقبرة شبه فرعونية يتم فيها الاحتفاظ بحضانات التجميد . وهو يحوى أشخاصاً غامضين مثل مرزوق الممرض الذى نعرف فيما بعد أنه طبيب ناجح هارب من العدالة بعد أن كان سبباً فى قتل أحد مرضاه . وهناك الفتاة زين – آثار الحكيم – ابنة الطبيب وسكرتيرته وخادمة ، وعم عبده الذى لا يفهم شيئاً مما يدور حوله .

أى أن غموض المكان ينعكس بالتالى على غموض أصحابه . والكهف الذى ينام فى حضن الجبل ضيق كثيراً عن مثيله فى الأفلام المشابهة .. مثلما حدث فى فيلم (Kiss Any girl and Kill her) بطولة راف فالونى عام ١٩٦٨ رأينا المكان واسعاً ، مليئاً بعناصر الإبهار ، ويحتوى وحدات تجميد عديدة .. وكذلك رأينا قاعة ضخمة فى فيلم Coma لمايكل كرايتون تحتوى آلاف الجثث التى تم تجميدها للاتجار بالقطع البشرية .

أما البطل الرئيسى الثانى فى هذا النوع من الأفلام فهى فكرة الخيال Fiction التى يتناولها الفيلم . ويجب أن تكون الفكرة جديدة مقنعة وجذابة .. تتخذ إيقاعاً أسرع مما فى الأفلام التى تنتمى لأنواع أخرى .. فالعلم مثلاً هو المواطن العالمى الأول .. وقد رأينا فكرة تجميد البشر أو الاتجار بالأعضاء تناقش على لسان بعض الأبطال فى الفيلمين المذكورين من خلال جمل حوارية سريعة بينما امتلأ الفيلم باللهثات وراء أبطاله الذين يسعون للقضاء على قوى الشر.. وفى فيلم كمال الشيخ فإن أشياء عديدة استلزمت المزيد من الشرح.. منها تصور الكاتب مدى صعوبة الفكرة على المتفرج ، ومنها الخوف

من تعارض فكرة التجسيد مع إرادة القدر .. فأخذ السيناريو يضع كل ما يمكنه أن يقلل من الموانع الرقابية التي قد تعترض النص .. وكان من الذكاء أن يربط الكاتب بين فكرة التجميد وفكرة التحنيط عند الفراعنة حتى لو جاء الأمر بشكل متعمد . مثل حديث المريض عن الموت والبعث والرجوع إلى الآيات الكريمة .. وقد ساعد كل هذا في إبطاء سرعة الفيلم ولم يكن أبدا في صالحه.

أما الشخصيات التي تدور في فلك هذا العالم – المكان والفكرة العلمية – فهم أقل أهمية إلى حد ما .. فالإنسان دائماً حقل تجارب ، والعلم يجئ لخدمة البشر ، لذا ليس من المجدى أن نتساءل عن تطور الشخصية الدرامية أو عن مفهوم الخير والشر بمنظور تقليدى . فطوال مشاهدة الفيلم هناك تساؤل عن السمات التي يتمتع بها الدكتور حليم ومساعده مرزوق .. فهما أحياناً أشرار أشبه بزعماء العصابات . أحدهما بلطجي قوى الجسم تلمع عيناه بالشر . وأحياناً أخرى نراهما يتحدثان عن الخير للعالم ، وعن أهمية عمليات الموت التي تمت في المعمل من أجل الهدف الاسمى ، ومن المعروف أن علماء من طراز حليم لا يبالون بالخير بقدر حرصهم على نجاح التجربة العلمية حتى لو كانت ضد مصلحة البشر . ولا يعنى هذا أن صبرون إنسان شرير .. وقد جاء تفسير مقنع على لسان حليم أن الناس الذين يموتون من أجل العلم أقل بكثير ممن يموتون في الحروب أو في حوادث المرور اليومية !

ولأنه لا وقت للعواطف – في الفيلم – فإن الكل يكرس وقته واهتماماته للفكرة العلمية . وفي الوقت الذى اهتم فيه النص الأدبى بعلاقة حب بين كامل وزين التي ماتت أسفل الأنقاض . فإن زين في الفيلم دارسة للعلوم مؤمنة بالتجارب التي يقوم بها أبوها .. وتضع العواطف جانباً . وعندما تبكى والدها في نهاية الفيلم فهي تبكى أيضاً ضياع تجاربه بعد أن حققت نجاحاً .

في مثل هذا النوع من الأفلام يستعين المخرج دوماً بعلماء لهم خبرتهم في المجال العلمي الذى يناقشه . واعتقد أنه قد فات على كمال الشيخ أن يفعل ذلك . فقد رأينا الدكتور حليم يستعين في تجاريه - المفروض أنها أعلى من مستويات العلماء - بأجهزة مدرسية . مثل المجهر الذى لم يعد يستعمل سوى في المدارس الثانوية التى انتبذت المجهر إلى الكومبيوتر ، هذا الكومبيوتر الذى رأيناه غريباً في المرصد . ومثل الاستعانة بأجهزة فقيرة في المعمل كالصناديق الهيكلية الخالية من الحياة .

كذلك فإن الصدمة الكهربائية التى صدمت فكرى - خالد زكى - كانت كفيلة بالقضاء عليه لقوتها خاصة مع قوة المحول والدفعة الكهربية التى أسقطته .. ولم يكن يمكن بأى حال استعادته للحياة مرة أخرى . ورأينا الدكتور حليم يخرج إلى ضابط الشرطة مرتدياً معطف المعمل دون أن يثير هذا أى شك. كذلك رأيناه تحت الجهاز ، يفتح فمه مرة ويضمه مرة أخرى والمفروض أنه في حالة سبات .

كما بدت المشاعر باردة على جميع الوجوه عندما نجحت التجربة . كأن الأمر لا يعنى أحداً حتى الدكتور حليم نفسه وزميله مرزوق . والمفروض أن هذه اللحظة هى نتاج أبحاث مضنية امتدت خمسة عشر عاماً .. أو ربع قرن حسبما جاء في الرواية . ولكن رد الفعل لم يكن أبداً على أدنى مستوى مما هو منتظر . كذلك استعمال السماعة في الكشف عن نبض المريض .. وارتداء فكرى جلابية منزل ذات ياقة عقب خروجه من العملية بدلاً من جلباب خاص للمرضى الذين تجرى لهم عمليات . وهى أشياء ليست بذات علاقة بالتكاليف الإنتاجية .

في قاعة السينما التى شاهدت فيها الفيلم ردد شخص بجانبى حين قال الدكتور حليم أن الإنسان يمكن أن يعيش مجمداً مدة مائة عام قائلاً : هل هذا واقع ؟

وتبين لى أن هذا الشخص طالب فى الثانوية العامة . وبدا أن هناك انفصالاً تاماً بينه وبين الفكرة التى يقدمها الفيلم رغم بساطتها . ورغم كم الحوار الهائل الذى حاول تفسيرها .. مما يعنى أن الخيال العلمى - بناء على ما سمعته يتردد على ألسنة الجمهور الخارج من دار العرض - ليس سوى خرافة . مما يؤكد أن نجاح الأفلام الأميركية من هذا النوع فى عالمنا العربى يرجع إلى عنصر الحركة والإبهار أكثر من قابلية الفكرة للتصديق عند المتفرج .

وبعد ، فإننا لن نتحدث عن إمكانات الإنتاج فى الفيلم . فهى الحجة التى يمكن أن تقف فى وجه من يهاجم الفيلم . لكن النص المكتوب بدا بعيداً عن روح أدب الخيال العلمى .. وبالتالى سينما الخيال العلمى .. ولو رجعنا إلى فيلم «الغيبوبة» لرأينا أنه أقل تكلفة من أفلام مثيلة .. لكنه أكثر نجاحاً . لما يتمتع به من سرعة إيقاع حتى وإن بدت الأحداث أقل إقناعاً . وقد نجح الفيلم عند عرضه فى دور السينما ثم فى التليفزيون .. والجدير بالذكر أن «قاهر الزمن» ليس أول أفلام الخيال العلمى فى مصر .. ففى عام ١٩٦١ قدم حمادة عبد الوهاب فيلم «اسماعيل يس فى القمر» . واعتقد أنه بعد «قاهر الزمن» فإن السينمائيين سوف ينتظرون زمناً طويلاً قبل الإقدام على تجربة مماثلة ناجحة .. وذلك على كل حال خسارة للنوع الفنى .. وآنذاك لا أعتقد أن سينما الخيال العلمى ستكون بنفس الازدهار الذى نعرفه اليوم .

★ ★ ★

رابع عشر : مـن أعمـال إسماعيل ولى الدين

قد لا نأتى بجديد إذا نسبنا أى فيلم الآن إلى كاتب السيناريو .. حتى قبل نسبه إلى مخرجه .. وستظل هذه القضية تؤرقنا إلى أن يجئ يوم ينسب الفيلم تماماً إلى كاتبه الذى أبدع الفكرة وسطرها .. ولن نكون مغالين بالمرة حين نقول أن أزمة السينما الحالية – وخصوصاً العربية – هى ندرة الكتاب السينمائيين المتميزين .

وإذا نظرنا إلى سينما عاطف الطيب سنجد أن كاتب السيناريو فى أفلامه قد لعب دوراً كبيراً فى صعود الفيلم أو هبوطه .. لذا كان المخرج يسعى قدر الإمكان إلى الارتباط بكتاب معينين .. كتبوا له نصوصاً جيدة فتكاملت إيقاعية الفيلم .. وفى بعض الأحيان ابتعد عاطف الطيب عن هذه الأسماء فجاءه النص دون المستوى الذى اعتاد عليه .. فأسرع مرة أخرى إلى التعامل مع رفاق دربه ، هؤلاء الرفاق هم وحيد حامد وبشير الديك ومصطفى محرم .

إذا كان وحيد حامد مهموماً بقضايا القهر الاجتماعى .. فإن زميليه مهمومان بعلاقة الفرد العادى بالمجتمع الذى يعيش فيه : مثلما فعل « محرم » فى : «الحب فوق هضبة الهرم» ثم «أبناء وقتلة» الذى سنتناوله فى هذا الفصل .

الفرد فى هذا العالم هو المواطن العادى « شيخون » .. الذى كان يعمل فى بار عام ١٩٥٦ يملكه « خواجه » ، عليه أن يرحل عن البلاد فورا بعد أن أعلن الرئيس جمال عبد الناصر قرار تأميم قناة السويس .. ولأن صاحب البار سيبيعه حتما ، فإن شيخون يقرر جمع أية مبالغ لشرائه .. وحتى لاتضيع منه

تلك الفرصة يسعى إلى زوج أخته – اللص – ويقترض منه جزءا ، ثم تبرق أساور إحدى الراقصات (نبيلة عبيد) اللائى يترددن على البار فى عينيه فيقرر الزواج منها . وفى الصباح يسرق أساورها ويبيعها ليكمل ثمن البار .

شيخون (محمود عبد العزيز) من الوهلة الأولى هو واحد من البشر الذين يعيشون على هامش المجتمع . فقبل أن يشترى البار كان يتخذه مسكناً . فهو رجل لا يملك شروى نقير .. وعندما سعى إلى جمع ثمن البار كانت محاولته قائمة بصورة « قانونية » ، فهو لم يعرف أن أموال زوج أخته مسروقة . ولم يسع إلى سرقة مصاغ الراقصة .. بل أتى بها كما قال « على سنة الله ورسوله » .. وهو مع ذلك يمكن أن يخرج فى بعض الأحيان على القانون بارتكاب جرائم صغيرة لاخطر كبير منها .. وفى الوقت نفسه فإن الآخرين – بمن فيهم رجال الشرطة والقانون – يمارسون أيضا جرائمهم حتى لو كانت صغيرة .

فزوجته لاتنسى أبدا أنه باع لها مصاغها رغم محاولاته المتكررة لإرضائها .. إما بجعلها تجلس أمام خزنة البار . أو بجعلها زوجة صالحة .. إلا أنها تسعى لإدخاله السجن بالإتفاق مع ضابط الشرطة أحمد (مجدى وهبة) الذى يقوم بحملات تفتيشية دائمة على البار .. والتهمة التى وجهت إلى شيخون كانت عن جرائم صغيرة . فهو يأوى فى مخزن البار زوج أخته بعد أن هرب من السجن . كما أنه يضع قطعة مخدرات صغيرة فى جيب أمامى «لزوم المزاج» .. هذه المواقف تدفعه أن يقضى فى الحبس خمس سنوات يخرج بعدها كى يجد زوجته التى طلبت منه الطلاق فى السجن قد تزوجت ، عرفيا ، من الضابط ثم انفصلت عنه ، وأغلقت البار . وعادت إلى الرقص فأصبحت من نجوم المجتمع البارزين .

وعندما يخرج شيخون من السجن لايجد له مأوى سوى بيت أخته الصغير ، وعندما يحاول استعادة زوجته وأولاده تقف له الزوجة بالمرصاد . وتستعين بأعوانها من علية المجتمع كى تكسب قضية حضانة الأطفال .. فلايجد شيخون أمامه حلا سوى قتلها .. ويدبر خطة جيدة التنفيذ للتخلص منها بأن يدفع أحد أصدقائه المجرمين إلى الخروج معها إلى مكان معزول ويقتلها .. وفجأة يقوم شيخون نفسه بقتل صديقه والتخلص منه .. كى تكتمل دائرة الجريمة ! ..

هذا هو حصاد الاباء الذين سيتركونه يوما للأبناء . حصاد تفوح منه رائحة السجن والجريمة والدم والعنف .. حصاد قلوب عرفت النفعية قبل الارتباط الأسرى .. ومع ذلك فإن مايمارسه هؤلاء الآباء ليس أيضاً - حتى الآن - من الجرائم الكبرى .. ولكن الثمن الذى سيدفعه الأبناء سيكون مضاعفا عشرات المرات لحصاد هذه الجرائم .. فرغم أن دلال (نبيلة عبيد) تسعى إلى الزج بزوجها فى السجن بالاتفاق مع ضابط الشرطة . إلا أنها فى معظم هذا السلوك مبررة التصرف . فقد سرق منها زوجها مصاغها ، وعاملها بعنف ، وهى لم تمارس الخيانة الفعلية مع الضابط . وإنما تزوجته أيضا « على سنة الله ورسوله » . وحين يتم الطلاق منه برفضها السفر معه إلى الصعيد تعود إلى عملها كراقصة وتوفر لولديها أفضل سبل الحياة ، مثل المسكن البالغ الفخامة .

أما الأب الذى أورث لأبنائه خطايا الماضى .. فهو ليس بالمجرم الخارج عن المجتمع فى كثير من الأحيان .. لكنه مواطن قد يجد أمامه فرصة ما فيستغلها ويحاول الاستفادة منها قدر الإمكان .. مثل امتلاكه لميراث زوجته بعد مقتلها . والإتجار بالأسلحة بصفة شرعية وغير شرعية .. والعمل مع كل الأطراف الرسمى منها وغير الرسمى .. وشيخون فى الأعم إنسان مسالم يسعى لأن يحيا حياة هامشية رغم كل ماحققه من خلال تجارته .. فهو ايضا لم



الأقمر



حسام الملاطيلي

يتزوج بعد أن حقق أهدافه .. وإنما جاء بأخته الكبرى (رجاء حسين) كى تعيش معه وتصبح سيدة البيت .. وعليه أن يقوم بتربية ولديه خير تربية .. وفيما بعد نراه رجلا أخلاقيا خاصة فى بيته ، يخاف على من فيه ، ويتعامل بالحزم واللين .. فهو ليس شرا كله ، وليس خيرا كله ، فحين يرفض أن يتردد ولداه على خالتهما سميحة (نادية عزت) فمرد ذلك إلى أنهما قد ينبشان تراب الماضى الذى طواه النسيان . لكنه يقف بحزم أمام ابنه الذى غرر بابنة الخالة . فيطلب منه أن يتزوجها مهما حمل الماضى من متاعب تثير رماده غبار الحاضر .. ويقف شيخون فيما بعد موقف الأب الحنون تجاه ابنه الذى يكاد ينهار ، فهذا الإبن وليد (شريف منير) الذى يعمل فى تجارة أبيه يهجر زوجته إلى بعض السهرات الشبابية ويهجر فراش الزوجية .. هنا يردد شيخون لابنه أن الرجل الحق هو الذى يعرف حقوق بيته .

أما الإبن الثانى الذى انضم إلى التيار الإسلامى فى الجامعة والذى يدفع ثمن خطايا الآباء فيما بعد ، فهو أكثر اعتدالا من الجميع . لم يكن متطرفا أو عنيفا ، بل هو إنسان عادى يمارس ما يمليه عليه دينه . يناقش ويحاضر ، ويحب إحدى تلميذاته .. تحاصره علاقات الماضى : ام راقصة : وأب قاتل . لكنه يتجاوز كل هذه الكوابيس كى يستكمل رسالته . وعندما تأتى حبيبته إلى منزله بصحبة أبيها – الضابط الذى سبق أن زج بشيخون فى السجن – تشتعل النيران .. وفى موقف ميلودرامى ساخن مفتعل غالبا يدفع أحد الأبناء ثمن كل هذه الجرائم .. صغيرها وكبيرها ..

الآباء يزرعون .. والأبناء يحصدون .

هذا هو الحوار العام للفيلم .. عبر ثلاثين عاما .. وإذا كان الفيلم قد بدأ بخطاب جمال عبد الناصر حين أمم قناة السويس فإننا توقعناه عملا سياسيا

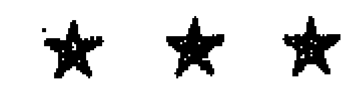
ساخنا .. لكن السيناريو الذى كتبه مصطفى محرم عن إحدى قصص إسماعيل ولى الدين ابتعد كثيرا عن الخط السياسى سوى فى بعض الهوامش والإشارات . فقد كان شيخون دائما بعيدا عن السياسة . ولكنه استفاد من أغلب أحداثها بطريقة غير مباشرة . فلولا خروج الخواجة من مصر عقب التأميم ما استطاع أن يمتلك البار . ولولا قوانين التأميم عام ١٩٦١ ماستطاع الخروج من السجن قبل إنتهاء المدة القانونية . وهو الذى استفاد من حرب يونيو ١٩٦٧ حين اشترى الأسلحة التى هربها البدو . وهو الذى ورد أسلحة عديدة إلى وزارة الداخلية . رغم كل هذه الأحداث ، إلا أنها بدت فى خلفية بعيدة . واهتم الفيلم بتفاصيل إنسانية صغيرة ، مثل العزف على الحس الجنسى للزوجة من أجل استمالتها .. ومثل العلاقات العاطفية التى ارتبط بها كل من الولدين ، ومثل العلاقة الطوباوية بين شيخون وأخته التى بدت فى النهاية السيدة الفعلية للبيت ، وهى أيضا امرأة فاضلة ، ظلت على وفائها لزوجها السجين – اختفى فى السجن لأكثر من عشرين عاما مقابل إحدى الجرائم الصغيرة – ثم تولت بيت أخيها ورعايته ووقفت دوما إلى جانب الحق . وفى الأحداث الأخيرة ارتدت الحجاب وبدت أكثر التزاما .

من الواضح أن هناك تشابها – أو تقاربا – بين اهتمام مصطفى محرم بالظروف الحياتية التى تعيشها أسرة يقوم بعض أفرادها بممارسة الجرائم الصغيرة . وبين نفس الظروف التى عاشها أبطال فيلم «الأب الروحى» الذى أخرجه كوبولا فى ثلاثة أجزاء عن رواية ماريو بوزو .. فوسط حفل العماد الكبير للأطفال الجدد فى الكنيسة يذهب أتباع مايكل الإبن لتصفية خصومهم . ووسط حفل زفاف إحدي البنات يقوم الأب بعقد صفقات خارجة على القانون . ثم يخرج لملاقاة المدعوين ويستمع إلى موسيقى حالمة .

إنها الأجواء نفسها التى شغف بها مصطفى محرم ليس فقط فى هذا الفيلم بل فى « الباطنية » لحسام الدين مصطفى .

ومن المعروف أن مثل هذه الأحداث تشهد الكثير من الشخصيات التى تتغير مع مجرى الزمن .. قد تباينت هذه الشخصيات إلى أقل حد ممكن ، فى حياة البطل .. وذلك قياسا إلى مثيلتها فى الروايات أو الأفلام المماثلة . ومن الصعب – غالبا – ربط هذه الأحداث دراميا بما يمكنه كسر حدة الملل . ويلزم مثل هذا النوع من الأفلام كاتب سيناريو حاذق . فالبعض يمكنه اختصار حوار الأبطال أو الرجوع إلى الماضى فى لقطات سريعة .

ولكن مصطفى محرم ابتدأ مع الأحداث منذ أن استهلها جمال عبد الناصر بتأميم القناة . واهتم بتفاصيل دقيقة سواء فى الربع الأول أو الأخير ، مثل العلاقة بين شيخون والراقصة دلال.. ورغم ما يمكن أن تنتابك من رتابة، لكن المتفرج يشعر أن الأحداث تنساب كالنهر متدفقة فى بعض الأحيان .. وراكدة إلى حد ما فى أحيان أخرى .. ولاأعرف لماذا وضع الكاتب والمخرج هذه النهاية السريعة المفتعلة التى أفسدت الطبخة كلها فى مشهد جامد بدا كأنه لا يخص أحداً .. وخلت الوجوه من التعبير الصادق والإبن ينفث أنفاسه الأخيرة .



خامس عشر : من أعمال د. محمد حسين هيكل

تفرض المقارنة نفسها على « زينب » بشكلها الثلاثى ، للرواية التى ألفها محمد حسين هيكل ، والفيلمان الصامت والناطق اللذين أخرجهما محمد كريم عامى ١٩٣٠ ، ١٩٥٢ . وذلك للاختلاف الجذرى بين كل النصوص رغم أنها تحمل نفس العنوان .

وتجئ أهمية هذه المقارنة فى أن « زينب » تجئ فى مرتبة « الأول » فى تاريخ الرواية والسينما من خلال عدة مناظر ، فهى أول رواية عربية حديثة تتكامل فيها العناصر الفنية ، حين نشرت لأول مرة فى العقد الثانى من القرن العشرين كما أنها أول رواية تتحول إلى فيلم مصرى ، يكون بدوره أول أعمال كل من المخرج محمد كريم ، والممثلين سراج منير وبهيجة حافظ وزكى رستم ، كما أنها أيضاً الرواية الأولى والوحيدة فى تاريخ السينما المصرية التى أعيد انتاجها مرتين ، فى التجربة الأولى كان الفيلم صامتاً عام ١٩٣٠ . ثم أخرجهما محمد كريم مرة ثانية ناطقاً ، بل وغنائياً فى عام ١٩٥٢ .

وطالما أننا فى نطاق المقارنة بين الفيلم والرواية ، فليس مجال الحديث هنا عن شغف كريم بالرواية التى قرأها فى نهايات العقد الثانى دون أن يعرف مؤلف الرواية ، ولا عن الظروف الانتاجية للفيلمين ، ويمكن للمهتم بهذه الناحية أن يراجع مذكرات محمد كريم التى أملاها المخرج على محمود على ، ونشرت فى جزأين عام ١٩٨٢ من كتاب الإذاعة والتليفزيون . وايضاً إلى كتاب أوراق محمد كريم . لوجيه جورج الذى نشره قصر السينما عام ١٩٨٩ .

وإلى مقال تحت عنوان « ذكريات من فيلم زينب الصامت » المنشور في مجلة الهلال عددد أكتوبر ١٩٦٩ .

وعند إجراء عملية المقارنة لابد أن نتوقف عند عدم تمكن رؤية النسخة الصامتة لضياعها بين أراشيف السينما ، وعدم العثور عليها . لذا فإن كانت الدراسة ستبدو مختلفة كثيراً أمام نص أدبي يعتمد على الحوار والسرد تم تحويله إلى عمل صامت ، وسوف نلاحظ أن النسخة الناطقة من الفيلم قد غلب عليها طابع الحوار ، والغنائيات ، والتعليق المكثف من قبل الراوية في أكثر من تسعة عشر دقيقة ، تتوقف فيها الأحداث ، كي يأتي صوت الراوية ليعلق على الأحداث التي رأيناها أو نتوقع مشاهدتها ، وليصف لنا ما نرى بأسلوب أدبي بليغ هو أسلوب كاتب السيناريو والحوار عبد الوارث عسر ، وليس أسلوب هيكل في روايته .

ولعل ذلك يدفعنا إلى التساؤل دوماً : إذا كان هذا هو شكل الفيلم المليئ بالتعليق والحوار ، فكيف أمكن لزينب أن تصمت ، او أن تعبر عن حبها ومشاعرها بالإشارة في الفيلم الصامت .

قبل الحديث عن الفيلم ، من المهم التوقف عند الـ *Thrillers* الخاصة بالفيلم ، وهي الإشارة التي يشاهدها الناس في قاعات السينما عن الفيلم قبل عرضه في الأسبيع القادمة ، وهي تهتم بعرض أكثر اللقطات ، والجمل الحوارية ، جاذبية من أجل شد انتباه المتفرج ، كي يأتي عند عرض الفيلم جماهيرياً ويراه .

وفي هذه الإشارة رأينا ، في النسخة الناطقة ، ظاهرة هي الأولى من نوعها في السينما المصرية ، ولا أظن أننا رأينا مثيلتها في سينما عالمية ، حيث طلع علينا في بدايتها المؤلف الدكتور هيكل ، وقد جلس إلى مكتبه ، يتحدث إلى المتفرجين عن الرواية ، وعن الفيلم ، فراح يشيد بالعاملين فيه ، وببراعة

الإخراج والتمثيل : « وأنى إذ أشكر جميع الذين شاركوا فى هذه الرواية (يقصد الفيلم) أرجو أن يعجبكم كما أعجبنى » .

وقد اعتبر ظهور هيكل فى هذه الإشارة أشبه بمقدمة يصوغها لروايته فى شكلها السينمائى ، وهذا يعكس اهتمام المؤلف بأن تتصدر أعماله الإبداعية مقدمة يشرح فيها علاقته بالنص . مثلما حدث فى مقدمة الطبعة الثالثة ، والتى نعتمد عليها[1] خاصة فى طبعتها التى صدرت ضمن مكتبة الاسرة عام ١٩٩٤ ، وفى هذه الإشارة أيضاً عرض المخرج ما كتبته صحف المانية عن الفيلم فى طبعته الناطقة دون الإرشاد إلى ذلك ، وهى عبارات أخرى من قبيل المديح مثل « إن فيلم زينب ، كالنيل نفسه يمشى عريضاً » .

وعند النظر إلى العلاقة بين الفيلم الناطق ، والرواية سوف نلاحظ اختلافاً واضحاً ، ليس فقط فى نطاق تفاصيل حدوتة الحب التى ربطت بين إبراهيم وزينب ، بل أيضاً فى حدود مساحة الأشخاص على الشاشة ، وفى الرواية ، وأيضاً حدود العلاقات بين هؤلاء الأشخاص وبعضهم البعض . وباعتبار أن الفيلم بإسم « زينب » فإن السيناريو المكتوب مصنوع فى الأساس من أجل الوقوف عند زينب منذ البداية وحتى النهاية . فبعد اللقطات التمهيدية التى نتعرف فيها على شكل القرية التى تعيش فيها زينب ، وندخل إلى حكايتها .

والقرية التى تدور فيها الأحداث لا تنتمى إلى أوائل القرن العشرين وهو الزمن الذى تم فيه تأليف الرواية ، ولكنها تنتمى فى المقام الأول إلى أوائل الخمسينات قبل قيام الثورة مباشرة ، ومثلما سنرى فإن هناك صورة للملك فاروق على الجدار الداخلى لأحد البيوت الريفية ، تم طمس الصورة بواسطة

---

(١) زينب ، محمد حسين هيكل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ .

الرقيب بإعتبار أن النسخة تم عرضها بواسطة الرقيب بإعتبار أن النسخة تم عرضها بعد قيام الثورة . وفى هذه القرية الحديثة سنرى أن مكانة الجاويش بالجيش تعادل ما يتمتع به أغنياء القرية ، فضلاً عن الاشادة بالجمعيات التعاونية الريفية ، ومدح مباشر لمنشئ هذه الجمعيات عمر بك لطفى .

ورغم أننا فى قرية حديثة ، فإن هذه القرية لم تتغير كثيرا عن مثيلتها فى بداية القرن ، والمشهد الأول هو لمسجد يؤمه الناس للصلاة فى الفجر . ثم نسمع صوت المعلق يتحدث عن هذه القرية ، بصوت أجش أقرب فى حماسيته إلى مذيعى الإذاعة فى تلك الفترة «المناظر الخلابة التى يفيض بها نهرهم العظيم على أرضهم الطيبة ، تتمثل فى الأنهار ، والأشجار ، ورائحة العطور تملأ الجو ، فى حقول منمنمة » .

ما يقوله المعلق هنا ، وطوال الفيلم يبدو بأسلوبه الأدبى المنمق ، كأنه يحاول أن يجعلنا نقرأ الرواية مصورة ، وليس فى سطور أدبية ، « حينئذ يتحرك كل ساكن ، وتبدو زينب فى مرقدها ، وهنا تظهر صورة زينب (راقية إبراهيم) فى سريرها ، جميلة ، بالغة الصفاء » .

ومثل هذه العبارات غير موجود فى الرواية ، ولكن هيكل صاغها بعبارات موجزة « فى هاته الساعة كانت زينب فى مرقدها ، وترسل فى الجو الساكن الهادئ تنهدات القائم من نومه ، وعن جانبها أختها وأخوها ما يزالان نائمين ، فانسحبت هى من بينهما ، وبعيون ما يزال فيها أثر النوم نظرت لكل ما حولها[1] » .

ومثلما حاول هيكل أن يقدم لنا شكل الصباح الذى تعيشه زينب ، قدم الفيلم صوراً مقاربة . فالفتاة توقظ أخوها محمد ، واختها فاطمة ، ونرى الأم وهى تعد الشاى على الموقد داخل بيت ريفى جميل ، يبدو نموذجياً مثل البيت

---

(١) المصدر السابق ص١٣ .



إبراهيم
يحيى شاهين
حسن
فريد شوقي
إن زينب تعلم أن لها وحدها حق اختيار الزوج وأن ليس في الزواج
جبر أو إرغام . ولكنها تنازلت عن حقها وضحت بعواطفها وحبها لتحفظ على أبيها كرامته بين الناس
عبد الوارث عسر
سلامة
السيد بدير
الحاج خليل
هذه المجموعة من الممثلين والممثلات كأنما عاشت فعلا في قرية "كفر غنام"
فكأنهم أبطال قصة زينب في الواقع لا في الخيال

زينب

الذى صوره كريم فى الفيلم الصامت ، وفى البيت جاء كل شئ مثاليا ، وفى خارجه تبدو القرية ، كعادة كريم فى الفيلمين ، نظيفة ، مثالية ، ومن علامات القرية المساجد الصغيرة والجاموس ، والأشجار الضخمة ، والمزارع ، والسماء الساكنة مثلما سنرى فى كل أحداث الفيلم .

وابتداء من هذا المشهد الذى نرى فيه الفتاة تستيقظ من نومتها ، وحتى اللقطة الأخيرة ، تصبح زينب بمثابة مركز الأحداث ، ولا تكاد تختفى عن الأعين بشكل مؤكد إلا فى مشاهد بأعينها ، خاصة مشاهد الغناء التى تشدو فيها شهرزاد بعض الأغنيات ، وهى شخصية مضافة إلى السيناريو ، باعتبار أن السينما المصرية فى هذه المرحلة كانت تعتمد على الاستعراض والغناء فى المقام الأول . كما أن زينب تختفى بشكل مؤقت عن الأحداث عندما يتم اللقاء بين إبراهيم (يحيى شاهين) ووالد زينب حين يتقدم لخطبتها ، أو حين يتم الاتفاق فى بيت خليل (السيد بدير) على أهمية اختيار عروس لابنهم الوحيد حسن (فريد شوقى) .

إذن ، ففى الفيلم ، نحن أمام شخصية رئيسية واحدة ، تدور فى أفلاكها بقية الشخصيات ، التى تصل أغلبها إلى حد الهامشية بمن فيهم إبراهيم نفسه . وتصبح شخصية حامد بك بلا معنى ، وهى فى الرواية الشخصية الأساسية ، ربما أكثر من زينب ، فحجم تواجد حامد فى سطور الرواية وصفحاتها يكاد يغلب تواجد زينب نفسها ، بل تبدو زينب نفسها بمثابة شخصية هامشية فى حياة حامد الذى أغرم بها ، وأحب فتاة أخرى اسمها عزيزة .. وعليه فإن الشخصيتين الأساسيتين فى الرواية هما زينب ، وحامد ، وفى الفيلم تقلص دور حامد ليرتفع مكانه إبراهيم باعتباره العاشق الذى تتلهف زينب لرؤيته ، وسماع أخباره قبل الزواج من حسن وبعده .

وعليه فإن الفيلم قد قام بتهميش شخصية حامد ، وتغيرت ملامحه تماما . ففي الرواية هو شاب غض ، ابن لأسرة من ملاك القرية ، ويتمتع بجاذبية لدى الفلاحات . لكنه في الفيلم يبدو رجلا مسنا (سليمان نجيب) متزوج من امرأة أخرى ، ولكن هذا لا يمنعه أن يغازل زينب لمرة واحدة بأن يطلب منها « بوسة » تمهيداً لأن تصير زوجته الثانية .

ولا نعرف الهدف الأساسي من ذلك المشهد الهامشي . هل هو محاولة للتأكيد أن زينب تملك قلوب الرجال ، وأنها يمكن أن توافق على الزواج من حسن ، وأن تتخلى عن إبراهيم ، مقابل وعد بالزواج ، وأن تعطى « البوسة » لمن يتزوجها ، ولذا فلا معنى للهمس الذي يهمسه حامد إلى ناظر الزراعة سلامة (عبد الوارث عسر) سوى أن عليه دعوة أهل القرية لحفل غنائي المراد منه حشر أغنية ورقصة كعادة الأفلام المصرية .

ومقابل تهميش شخصية حامد في الفيلم ، تمت زيادة مساحة تواجد شخصية سلامة الذي كان سببا في الإشارة على أسرة خليل أن تزوج ابنها من زينب ، والذي رأيناه كرابط بين علاقات عديدة في الفيلم .

وقد تغيرت أبعاد شخصية حامد تماما في الفيلم ، من العاشق الوله لعزيزة ، وزينب ، ورأينا ، بمثابة الثري الذي يظهر عند اللزوم لحل مشاكل أهل القرية ، خاصة إبراهيم ، فحامد يوافق على تأجير فدانين لإبراهيم كي يكون له كيان في القرية ، ثم هو يظهر في نهاية الأحداث ليسانده في وقفته ضد أسرة الزوج حسن من أجل إدخال زينب المستشفى الحكومي لعلاجها من مرض السل الذي أصابها ، وهو في هذه المشاهد لم يتكلم كثيرا مثلما فعل إبراهيم .

تحول حامد في الفيلم إلى صاحب بيت ريفي لإضفاء البهجة على فيلم كان يمكن أن يحقق فشلا تجاريا لو اكتفى بتلك الحدوتة المتكررة التي سبق للمشاهد المصرى رؤيتها مرارا فى أفلام عديدة ، فرغم أننا أمام قصة رومانسية ريفية ، فإن هناك تقاربا بين ما صارت إليه مرجريت جوتييه فى رواية «غادة الكاميليا» ، وما صارت إليه زينب في الفيلم والرواية ، فكلتاهما مسلولة ، تموت بداء الصدر .. وكلتاهما ضحت بحبها الحقيقي لأسباب خارجة عن إرادتها . وفى رواية هيكل أباحت زينب لنفسها أن تسلم أناملها وأحضانها إلى رجال آخرين غير زوجها ، وهو منطق لم تقبله السينما للمرأة المتزوجة . فجعلت من زينب امرأة ترفض كل الإغراءات غير الشرعية .

إذن فحامد فى الفيلم هو بمثابة صاحب البيت الذى تتم فيه الأفراح ، وليالى الأنس الريفية ، وقد ساعد ذلك الاهتمام بشخصية زينب ، وزيادة دور إبراهيم فى الفيلم ، بعد أن كان لا يتعدى أن يكون عاشقا رأيناه بعيدا عن زينب أكثر مما رأيناه قريبا منها فى الرواية .

ومن المهم الإشارة إلى أن هيكل قد أكد فى روايته أن هذه الأحداث مأخوذة من قصة حقيقية عرفتها قرية كفر الغنام ، وقد نشر ، طبق الأصل ، نصوص الخطابات المتبادلة بين حامد وعزيزة . وأحس القارئ كأننا أمام قصة حامد ، وليس قصة زينب . أما الفيلم فقد غير هذه الأبعاد تماما ، وسرعان ما رأينا الاختلاف الواضح فى العلاقة بين الفتاة وكل من حامد ، وإبراهيم فمنذ المشاهد الأولى ونحن نعرف أن فى قلبها حب تجاه إبراهيم : « شوف الأيام بتمر ازاى ، أنا فاكره من نهار ما شافنى فى الغيط » . ثم هى تحدثه فى مكان لقائهما المفضل عن تلك اللحظة الأولى التى شعر فيها كل منهما بالحب للآخر ، وهو لقاء منقول تقريبا من النص الأدبى .

أما إبراهيم فقد أحس من ساعة أن أمسكها بيده ذاهبا إلى الغـدير ، ثم اسندها اليه بجوار الماء كأن رعشة تسرى منها إليه ، فلما شاهدها هنا حين ذهولها ، وفاجأه وجهها الجميل وقد ذبل لونه لما أصابها ، لم يستطع حين طوقت عنقه بيدها إلا أن يضمها إليه شاعرا مع ذلك بأكبر لذة شعر بها فى حياته »[1] .

تحولت مثل هذه العبارات النثرية إلى حوار من طراز :

زينب : أنا يا غير عليك م النسمة .

إبراهيم : مش قادر أتكلم . ماليش حكم عليكى .

زينب : انا ماطاوعكش .

إبراهيم : تعرفى أنا باحبك من امتى يا زينب . من قبل ما أروح العسكرية . لو رحت بلاد بره ليأخذوكى ملكة جمال .

ومن حق إبراهيم بعد هذا اللقاء أن يأخذ «البوسة» التى منعتها عن حامد ، ويتكلمان عن جعل هذا الحب شرعيا : « ح أحوش المهر ، مش حيتملى الحوض إلا واحنا متجوزين » .

وإبراهيم هنا رجل عملى ، فهو ناجح فى عمله ، تعلم من الخدمة العسكرية كيف ينظم الأنفار فى جميع المحاصيل ، كما أنه يتقدم لخطبة الفتاة عندما يحس أنها تكاد تنفلت منه ، وهو يبدو حزينا حين زفافها من صديقه حسن ، كما أنه يستعين بحامد كى يؤجره فدانين من أجل أن تكون له مكانة فى القرية ، وهو يغادر القرية بعد أزمة صحية أصابته إلى المدينة ليعود إلى الجيش ، ثم يرجع كى يعلن موقفه ضد أسرة حبيبته من أجل الإسراع بعلاجها فى المستشفى .

---

(١) المصدر السابق ص٥٥ .

أما إبراهيم الرواية فهو « أداة حب » تبثه الفتاة مشاعرها فى الغيط ، وفى مجلسهما داخل الخيلة ، وهو أداة حب حين يظهر فى حياتها مرة أخرى بعد أن تتزوج ، فتضغط على يده وهى تصافحه ، ثم تقابله فى نفس المكان ، تتلمس منه القبلات والأحضان ، وهى لا تموت بين ذراعيه مثلما حدث فى الفيلم الصامت ، ولم يذهب بها بالطبع إلى المستشفى الحكومى مثلما حدث فى نهاية الفيلم الناطق .

وزينب فى الرواية امرأة هوائية فى عواطفها ، تعيش لحظتها بصدق أيا كان الرجل الذى بين ذراعيها « فاحمر وجهها ساعة ذكرها أول أيام حبها ، ورمت بصرها إلى الأرض ، وأمسكت بيدها عودا تنكت به التراب أمامها . لكنه أخذ بيديه يديها كما فعل بالأمس ثم قال : « من نهارها وأنا باحبك » .

« فتنهدت ولم تحر جوابا » .

« هيه .. من ذلك اليوم الذى أحبته ، هو يشاركها فى حبها وهى لا تعلم . ثم يأتى كل يوم جديد بسعادة يهديها إياها ، ولم يبح إبراهيم بحبه من ذلك اليوم ، وتركها تعانى ما عانته ؟ فلما رآها ساكتة كأنها خجلة كرر من جديد من نهارها أنا أحبك » .

« فقالت هى من بعده : ومن نهارها أنا أحبك »[1] .

هذا من ناحية إبراهيم ، أما من ناحية زوجها حسن ، فهو ملئ بالعطف والحنان ، يحس أنه قد تزوج من أجمل وأفضل بنات القرية ، لذا فهو يدللها ، ويسألها عن سبب شرودها ، ويراجعها في أسباب خروجها بكثير من اللين ، وهي وسط شرودها تفكر فى إبراهيم ، فإنها لا ترفض طلباته الزوجية ، ولا تجعله يحس بمشاعرها، بل هى تعطيه جسدها بكل حرارة حتى إذا انتهت

(١) المصدر السابق ص١١٥ .

الرعشات، عادت مرة أخرى إلى شرودها مما يسبب الحيرة لزوجها . وفى الفيلم رأينا هذا الزوج بنفس المواصفات ، ولكن من أجل التعاطف معها أكثر ، جعل من خليل والد حسن رجلا بخيلا ، لا يود علاج المرأة فى المستشفى ، ولا يجد الابن سوى أن يتعاطف مع أبيه ، فلا يراجعه ولا يعارضه .

وفى الفيلم ، فإن منطق الأب هو العثور على زوجته ، « ماتقولش تلت التلاتة كام » ، ولذا فإن زينب عندما تتمرد ، فإنه ليس أمام حسن سوى أن يقسم عليها « لو خرجت من الباب فأنت طالق » ، ويطلق قسمه بناء على أمر أبيه ، وتكون زينب بعد ذلك قد تمردت تماما على الأسرة ، ليس فى الفيلم من أجل حبيبها إبراهيم الذى جاء يناصرها ، وهو الذى اختفى تماما من الرواية بعد أن إنضم إلى الجيش ، ولكن من أجل صحتها التى تندمل .

وهناك اختلاف تام بين أبطال الفيلم ، وأبطال الرواية ، وإذا كان الفيلم قد قام بتهميش شخصية حامد ، فإنه بالمقابل أعطى بعدا مختلفا لحسن فقام بتبديل لعبة السيجة المنتشرة فى الأرياف بالتحطيب ، وهى عادة صعيدية منتشرة أكثر منها فى الوجه البحرى .

وحسن فى الفيلم والرواية لا يختلف كثيرا . ولذا فإنه لا يستحق أن تخونه زوجته ، حتى ولو بالمشاعر مع رجل آخر فى الرواية ، وقد تغيرت زينب جذريا إزائه بعد رحيل إبراهيم ، أما فى الرواية فإنه مهما غاب إبراهيم فإن زينب تحلم دوما بعودته ، وتتساءل : « ترى متى يعود إبراهيم ؟ ومتى يتلاقيان ؟ ويوم يرجع يصل فى قطار قبيل الغروب ، ثم يدخل البلد محاطا بإخوانه ، يجاهد للتخلص منهم ثم يجئ إليها ويرتمى بين أحضانها »[1] ووسط هذا الانتظار ، فإن حسن يبدو الزوج الرقيق الذى عليه أن يبكى « وكانت فى كل هزة من هزات جسمها مثار الألم لمن يراها ، لما انتهت من هذا أعقبه أن

(١) المصدر السابق ص ٢٨٨ .

زينب
قصة الصفاء والجمال والحب والايمان
تأليف الدكتور هيكل

راقية ابراهيم
يحيى شاهين

السيد بدير ، عبد الوارث عسر ، سليمان نجيب ، سعاد احمد ، فردوس محمد ، شهرزاد ، سلوى سامي

انتاج وتوزيع شركة نحاس فيلم

السيناريو والاخراج محمد كريم

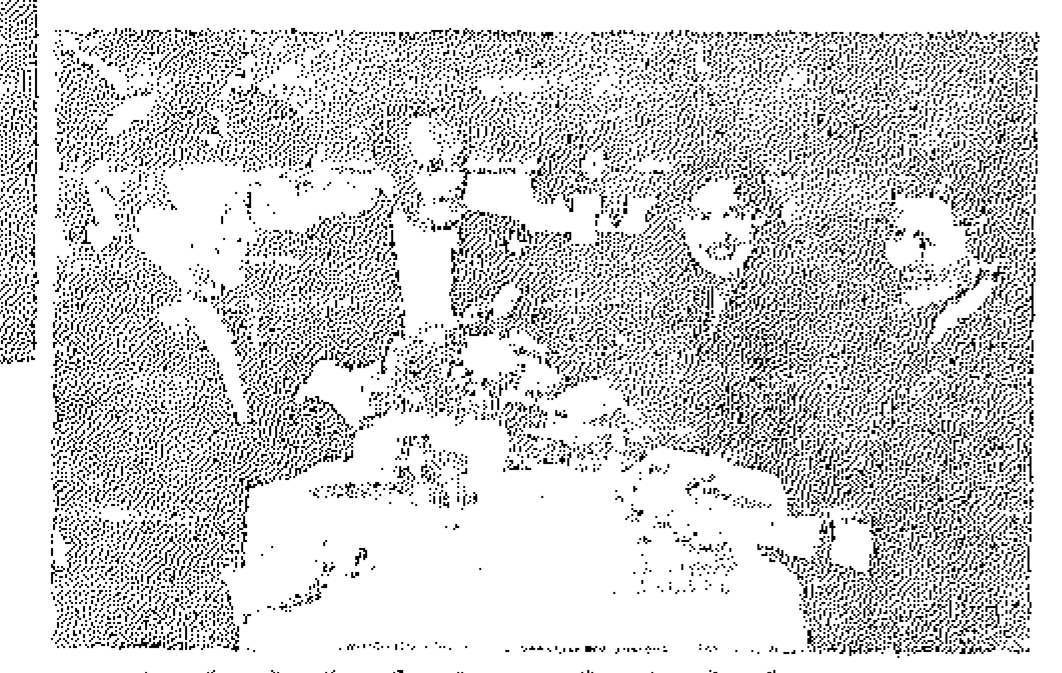


راقية وجبريل نحاس يتحدثان مع مدير الصحافة الفرنسية

كان لا بد لهذا الفيلم من أن يجتاز مراحل ثلاث حتى يكمل بناؤه ويتوج باسم ((زينب)) : الهام . مال . اقدام . . فلولا الهام دكتور هيكل ما كانت زينب . ولولا مال جبريل نحاس ما انتجت زينب . ولولا راقية . . ما تطاولت واقدمت على اخراج زينب

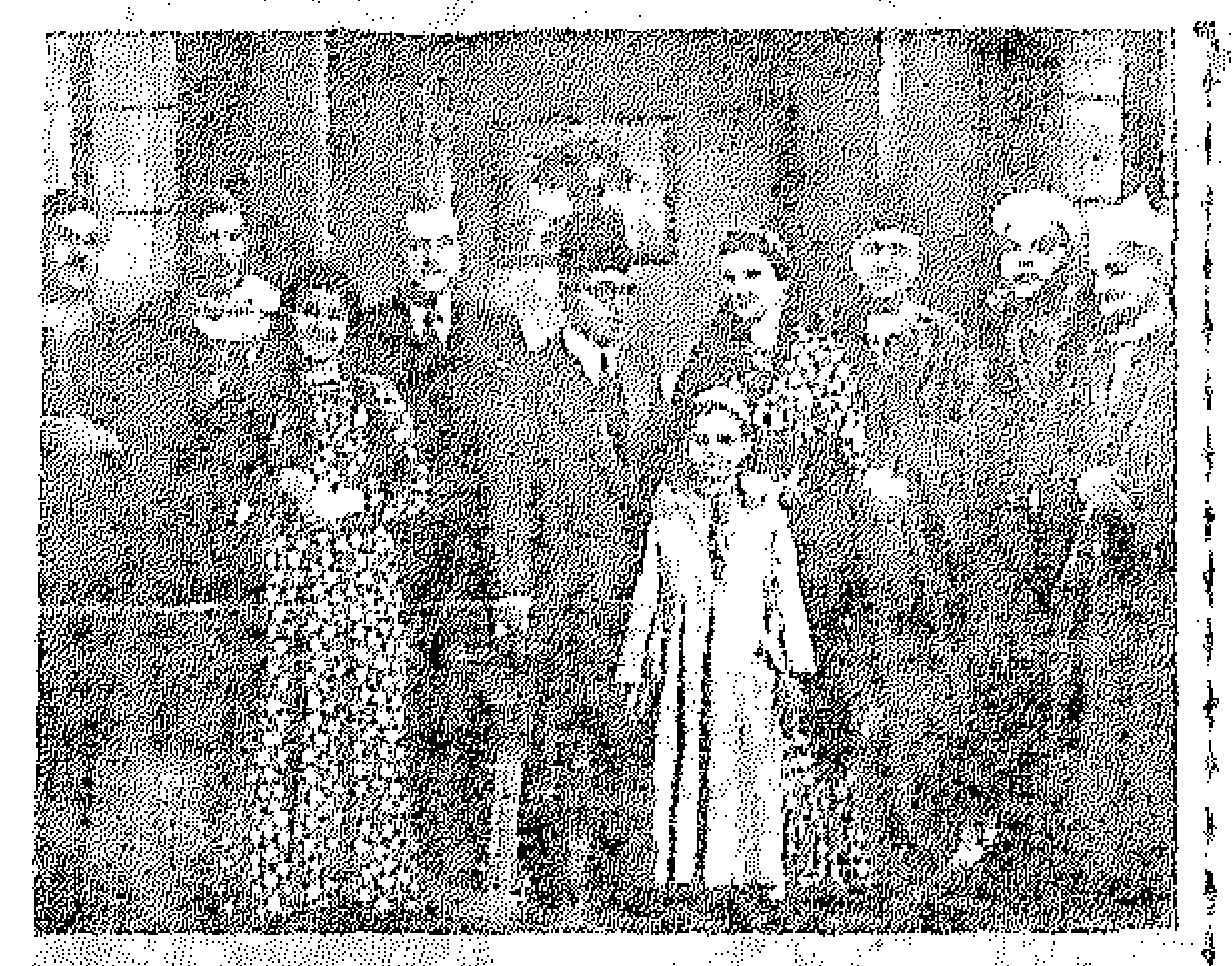
١٩٥٢

راقية مع المخرج والمنتج فيلر كلا وزوجته والدكتور فون لونبجر مندوبا السينما



٢٢ دولة اشتركت في مؤتمر السينما الدولي ببرلين . من بينها أمريكا ـ انجلترا ـ فرنسا ـ ايطاليا ـ المانيا ـ السويد ـ مصر ـ هولاندا ـ اليابان ـ البرازيل ـ المكسيك ـ الهند ـ اسبانيا

عرض في هذا المؤتمر ـ ٣٢ ـ فيلما كبيرا :
ايطاليا ٨ افلام ـ فرنسا ٥ ـ المانيا ٣ ـ أمريكا ٣ ـ سويد ٢ ـ مصر ـ ١ ـ



عبد الوارث عسر ـ السيد بدير ـ سليمان نجيب ـ راقية ابراهيم ـ ناجي مصطفى ـ الدكتور هيكل ـ جبريل نحاس ـ سلوى سامي ـ فريد شوقي ـ يحيى شاهين

((رسالة خاصة من راقية الى كريم))

عرض الفيلم ونال نجاحا كبيرا بفضل الله وكان عرضا ممتازا والتهى كل شيء على ما يرام . ولو تعرف قد ايه كنت اتمنى ان تكون معانا وخصوصا ليلة عرض زينب . ولما طلب مني الجمهور أن اصعد الى المسرح لتحيته قابلني بعاصفة من التصفيق لم استمع اليها منذ ١٢ عاما . لقد لقيت في هذه الليلة وحدها أول طعم النجاح . ولقد ظل قلبي يخفق خفقانا متواصلا وانا امام الميكرفون انتظر هدوء عاصفة التصفيق . كانت روحي في هذه اللحظات تحلق في السماء شاكرة ربي على نعمته الكريمة . لقد كنت فعلا واثقة من نجاح زينب ، ولكن لم اكن انتظر ولا أحلم بهذا النجاح الخارق . فانا أعرف الشعب الالماني . واعرف قسوته في الحكم على حقيقة الاشياء . ولم اكن انتظر ان يقابلني بمثل هذا الاستقبال وان يقدرني كل هذا التقدير . حقيقة انها كانت اول صفحة مجد في تاريخ حياتي الفنية ، ولقد دامت هذه الحفلة طويلا والتف حولي مئات من المعجبين والمعجبات وظللت ساعات طويلة اصافح هذا واكتب اسمي لهذه حتى كدت اقع من شدة الاعياء والمجهود . ولم ينقذني في نهاية الامر الا تدخل مدير المؤتمر الذي طلب مني التوجه للادارة العامة لاكتب كلمة بالفرنساوي في الكتاب الذهبي . .

. . ولقد رفع العلم المصري الكبير على سارية المؤتمر يوم عرض الفيلم وكانت دموعي تنهمر وانا اسمع اسم مصر على كل لسان

انني الآن افقط أشعر انني قدمت شيئا لمصر . . مصر التي احببتها والتي اخلصت لها ووهبتها حياتي

بصقت دما . فتنظر إليها حسن بعين ترقرقت فيها الدمعة ، وثغر يطوقه ألم ظاهر . ووجه جمع فيه شبابه بين الحزن والحنان »[1] .

أما إبراهيم فإن الفيلم أعطاه مساحة أكبر ، كأنه قد جمع مشاعر زينب تجاه حامد وإبراهيم فى شخص واحد ، ، وقد انطلق الفيلم بعبارة رومانسية ساذجة حول القمر ، وسبب غلبة حسن له فى التحطيب « أبص للقطن فى ايدين العيال ، وأبص له فى ايديك بيتهيأ لى إنه ألماظ ، لولى ، لكن مش قطن أبدا ، أبدا ، ومثل هذا الحوار غير موجود فى الرواية .

ورغم الحب العميق الذى تحسه الفتاة تجاه إبراهيم ، فإن مساحة لقاءاتهما قليلة للغاية ، ولكن فى الفيلم التقيا تحت شجرة الجميز أكثر من مرة . ويؤكد لنا التعليق الصوتى فى الفيلم عن مكانة إبراهيم فى حياة زينب : « وبعد هذه الليلة ، خرجت زينب من خيالاتها ، وأصبحت تضع فى إبراهيم كل آمالها ، وكل آمال الوجود . » ولم يشأ الفيلم أن يبعد إبراهيم عن الأحداث ، ولا أن يقلل من دوره ، فرأيناه يتألم أثناء حفل الزفاف فى لقطات تتقاطع مع وقائع الزفاف الذى تم فى وضع النهار . بالطبع لأسباب تصويرية . وقد اختفى إبراهيم عن الأحداث ، كى يعاود الظهور مرة أخرى . ففى الرواية ، أرسل إبراهيم خطاباً إلى عائلة صديقه حسن من أم درمان ، حيث يوجد الجيش المصرى ، وفى الرسالة فى كل من الفيلم والرواية لم يذكر زينب بأى تحية ، مما جعلها تتساءل إن كان قد طوى النسيان حبه لها . وقد كانت هذه الرسالة هى آخر عهد زينب بحبيبها ، لكنه فى الفيلم يعود فجأة مرتديا الزى العسكرى ، ويبدو واثقا فى نفسه ، وحسب التعليق المصاحب للفيلم ، فإن زينب قد انشرح قلبها لهذه العودة .

---

(١) نفس المصدر ص ٢٩٠ .

وتكشف عودة إبراهيم عن تغيير فى موقفه ، وهو الذى لم يستطع أن يحسم أمر زواجها منه ، فإذا به يحاول أن يحسم أمر علاجها ، وأمر طلاقها أيضا . ويدخل إبراهيم إلى بيت صديقه هذه المرة بأكثر من منظور ، منظور الغائب العائد وأيضا من منظور أنه الخطيب المنتظر لمسعودة شقيقة حسن . ويساعد التعليق الصوتى على إحداث التناقض بين الأحداث ، فبينما تسمع : « لقد جاء إبراهيم ولابد لها أن تراه قبل أن تموت » فإن زينب تعرف ممن حولها أن حبيبها سوف يعيش معها فى نفس المنزل لو تزوج من مسعودة ، ولذا فإن الصدمة تتضاعف .

وتشتد حسية المواجهة بين إبراهيم وأسرة خليل ، تحت أسماع زينب ، فى أنها يجب أن تعالج : « بلدنا فيها مركز اجتماعى . ووحدة صحية » ، ويتطور الحوار ، ويحتد لدرجة التساؤل عن سبب وقوفه بجانبها إلى هذا الحد : « أيوه ، أنا أحن عليها من أبوها وجوزها » . وعند هذا الحد يقوم حسن وأبوه بطرد إبراهيم من المنزل ، وتقرر زينب أن تقف نفس موقف بطلة «بيت الدمية» لابسن ، أن تخرج بلا تردد ، ودون عودة . وتصل قمة المواجهة عندما تردد زينب : «اللى مالوش أهل ، الحكومة أهله » .

وقد حضر إبراهيم إلى المنزل ، ثم انضم إليه حامد ، وبعد طرده ، تخرج زينب فى أثره كى تذهب معه إلى المستشفى . ومادمنا بصدد الحديث عن الاختلاف بين إبراهيم فى الفيلم والرواية ، فإننا على الشاشة رأينا الرجل بلا أسرة أو أهل ، أما فى الرواية ، فإن هناك أماً تنتظره ، وتتلهف على أخباره بعد غيابه : « بلغ حسن الخبر لأم إبراهيم لساعة ما وصله الكتاب ، وقرأه عليه بعض من كان حاضرا فى دار العمدة » .

أما زينب عماد الأحداث فى الفيلم ، فهى نفس الفتاة ، وإن كانت الأحداث التى تعرضت لها قد تغيرت ، وهى فى الرواية تحمل بذور الخطيئة ، لذا فقد تستحق دراميا أن تموت ، وإذا كانت مرجريت جوتييه قد آل مصيرها إلى النهاية رغم توبتها ، فإن الأدب والسينما ، بأشكالها الكلاسيكية ، قد تتقبل توبة الخاطئات ، وتتعاطف معهن ، لكنها لا تتركان هذه الخاطئة على قيد الحياة ، وفى رواية زينب فإن بذور الخيانة قد تجسدت فى زينب خاصة بعد زواجها . فهى تخرج للقاء إبراهيم فى نفس المكان القديم ولا تكن كل مشاعر الحب لزوجها ، بل تمنح حبها لإبراهيم حتى فى غيابه ، أما زينب فى الرواية ، فإن الراوية يعلن بما يقطع الشك عن تغير تصرفها وهى تردد : « ياما أنت كريم يا رب » عقب أن عرفت أن حبيبها قد عاد إلى الجيش مرة أخرى : « لقد اطمأنت زينب ، وارتاح قلبها ، لقد عرفت مكان إبراهيم ، هنا ، أنه آثر أن يذكر ، الواجب الآن أن تنسى الماضى الذى قضته ، يجب أن تحب زوجها » .

وسرعان ما نرى فى الفيلم ملامح هذا التغير المفاجئ ، فهى تعانق «حسن» وتقوم بعمل وأجبات المنزل ، مثل الكنس والتنظيف وخض اللبن ، ثم ترتدى المصاغ .

وقد اعترف الكاتب فى حشايا الرواية أن « السل » الذى أصاب الفتاة فى الريف ، قليلا ما يأتى إلى الناس فى تلك الأماكن الصحية المفتوحة ، ولذا فهى حالة نادرة ، والروائى يصف الأحداث باعتبار أن « السل » مرض مميت دون أى إشارة إلى أنه معد ، وبالغ الخطورة على المحيطين به ، وقد انتقل نفس المنظور إلى المخرج فى الفيلمين ، ولو أن المؤلف يعرف طبيعة المرض ، لجعل « خليل » يعجل بذهاب زوجة ابنه إلى المستشفى ، وليس إبقائها فى البيت تسبب العدوى لكل من حولها .

وكان المتـوقع أن يصـاب أهـل المنزل بالجـزع وإبراهيم يردد فى الفيلم « عندها سل » فبدا الأمر كـأنه يقول أن تقيـحـا خـفـيفا أصابهـا ، والمرجح أن الكاتب اختار هذا المرض لأنه المرض القاتل ، وأن مصيرا محتوما سوف يحل بزينب مثلما حدث لمرجريت جوتييه .

وفى فيلم « زينب » الصامت ماتت المرأة فى بيتـها ، بعد أن ضمرت ، وأتى المرض عليها ، ولأننا لم نر الفيلم الصامت ، فلا نعرف هل عاد إبراهيم إلى الأحداث ، وماتت الحبيبة بين ذراعيه أسـوة بما حـدث لغـادة الكاميليا ، أم أنها مـاتت وسط أمها العـجوز مثلما حدث فى الرواية ، ولم يشـأ كريم أن يقتل المرأة العاشقة فى فيلمه الناطق . فكان أكثر حنوا عليها ، وهو يملأها بالإصرار على البقاء حية ، تقاوم المرض وتحاول أن تدحره بأى سبب ، وقد دخلت المستـشفى ، ثم صعدت الدرج ، ليتم تثبـيت الكادر ، وهى مليئة بالإصرار على أن يتم علاجها .

وقد خلت رواية هيكل من حدث ضخم ، يزيد التعاطف مع الفتاة مثلما فعل الكسندر ديماس الابن فى «غادة الكاميليا» ، فقد جاء دوفال والد حبيبها كى يستعطفها أن تبتعد عن ابنه لأسباب تتعلق بالمكانة الاجتماعية . وليس فى الرواية حدث ساخن يؤجج العلاقات مثلما حدث فى الرواية الفرنسية ، ولذا بدت الرواية ساكنة ، ونحن نقرأ سطورها الأخيرة ، فقد ماتت زينب دون أن تذكر إبراهيم، لكنها طلبت من أمها المنديل المحلاوى الموضوع فى صندوقها ، وأخذته بيدها فوضعته على فمها ، ثم على قلبها ، وكانت آخر كلمة لها ان يوضع المنديل معها فى قبرها .

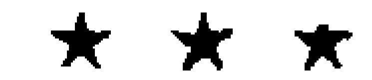
وكما أشرنا فإن هناك إضافات فى الفيلم تبدو وكأنها تبثه البهجة ، مثل الأغنيات الأربع التى غنتها شهر زاد مثل « إحنا الجدعان نحمى الأوطان » ،

وأغنية « القطن » ، « وعشان خاطرك ياواد يا عويس » ، ومثل أغنية الفرح ، والرقصة التى رأيناها أثناء حفل الزفاف .

كما أن عبد الوارث عسر قد أعطى مساحة درامية أكثر لشخصية سلامة ، العجوز الأهتم ، الذى يصل بين الأحداث ، فهو الذى يشير على خليل باختيار عروس لابنه حسن ، وهو يظهر كعنصر وصل دائما ، مثل قيامه بدعوة أهل القرية للحضور إلى قصر حامد بك ، كما أنه يبعث البهجة أثناء زفاف زينب ، وعندما يأتى إبراهيم يداعب الصغيرات : « اضحكى يا بنت ، بوسينى ، يا حلاوة المولد » .

وغير خفى أن الفيلم يسير بلا تصاعد درامى ، بمعنى أنه ليس هناك حدثا يمكنه أن يشكل عقدة صعبة الحل ، فالزوج المنتظر ليس شريرا ، ولا يطمع فى أموال ، مثل أزواج مشابهين فى السينما المصرية ، صحيح أن خليل لا ينفذ وعده بتأجير فدانين لوالد زينب ، لكن هذا لا يشكل حجرا عثرا فى طريق الزواج ، وحسن فى الرواية والفيلم مغلوب على أمره . ولذا فإن التعليق المسموع مكتوب بشكل يحاول أن يؤجج الأحداث على طريقة : « حسن ، خصمه اليوم ، وهو يريد أن ينتزعها من يد إبراهيم ، وهو يريد أن يدس لها السم ، فقد أصبح لها عدوا .. كلا .... كلا .. لا حياة إلا فى أحضان إبراهيم » . ولا شك أن كثرة هذه التعليقات قد جعلت من الفيلم عملا بدائيا عن النص الإذاعى ، إذ أن الدراما الإذاعية نفسها لا تلجأ إلى مثل هذا النوع من التعليق ، خاصة أنه ليس موجودا بنفس الصياغة فى رواية «زينب» التى آثر فيها المؤلف أن يكون الحوار بلغة المدينة العامية ، وليس بلغة أهل القرية . ولذا تفاوتت لهجات الممثلين فى الفيلم . فكان سيد بدير هو أكثر من حاول إخفاء اللهجة القروية من بين الممثلين الآخرين .

وقد صبغ الفيلم أحداثه ، وبعض أبطاله بتدين واضح ، فجعل من المسجد رمزا هاما يجمع الناس ، منذ بداية الفيلم ، حيث يذهب الناس لصلاة الفجر ، وكان تحول زينب عن الهروب ليس متمثلا فقط فى عودتها إلى البيت ، بل أن نسمع صوت الأذان القادم من أعلى المسجد ، وتتوضأ زينب ، وترتدى الحجاب ، وتصلي ، أما إبراهيم نفسه ، فإنه يذهب ليلحق بصلاة الفجر ، ويقف إلى جوار الأب الذى كاد أن يخونه فى صف صلاة واحد ، كنوع من التطهر ، وعقب الصلاة يصافح خليل كأنه بذلك يعلن عن تحوله عن مواقفه السابقة ، وكل هذه التحولات غير موجودة فى الرواية .



سادس عشر : من أعمال محمد عبد الحليم عبد الله

لا شك أن محمد عبد الحليم عبد الله قد وقف كثيراً فى إبداعه التالى لعام ١٩٥١ ، أمام تجربة تحويل روايته « لقيطة » التى كتبها عام ١٩٤٥ إلى فيلم سينمائى أخرجه أحمد بدرخان ، فمن الواضح أن الكاتب وهو يؤلف روايته الأولى لم يكن المخرجون قد التفتوا بعد إلى الأدب .

ولذا ، فإن إيقاع رواية « لقيطة » قد بدا غير متناسب تماماً مع السينما المصرية فى تلك الآونة . أقصد تلك اللقيطة التى خرجت من بيت اليتيمات ، ومجهولات النسب إلى المدينة لتصطدم بها وتعمل ممرضة . ولذا فإن السيناريو الذى كتبه أحمد بدرخان قد أضاف الكثير من الوقائع والأحداث على القيم كى تبدو الأحداث جذابة لمتفرج اعتاد رؤية الاستعراضات الغنائية ، والمواقف الكوميدية .

ولا شك إن هناك شيئاً ما فى رواية المؤلف كانت تعطيها أولوية التحول إلى فيلم سينمائى ، فهناك تقارب بين اللقيطة التى خرجت من الملجأ ، تواجه الحياة ، وبين « چين اير » فى رواية شارلوت برونتى ، وأيضاً هناك « أوليڤر تويست » التى خرجت من الملجأ إلى الحياة فى رواية ديكنز ، لكن «چين اير» أكثر قربا من الفتاة المصرية ، سواء فى مصيرها ، أو فى أسلوب الحياة التى عاشتها ، ولذا فإن « ليلى » فى الفيلم قد أخذت الكثير من

سمات جين اير من ناحية ، ثم آل مصيرها إلى مصير مشابه للنهاية التى لحقت بغادة الكاميليا من ناحية أخرى .

وأهمية هذا الفيلم فى حياة محمد عبد الحليم عبد الله ، فى السينما المقارنة ، أن مخرجه بدرخان قد تخصص تقريباً فى إخراج الأفلام الغنائية لكل من أم كلثوم وفريد الأطرش ، وكان عليه أن يخرج فيلماً قاتماً حزيناً بدون أغنية أو رقصة واحدة ، ويعكس هذا أى تغيير طرأ على بدرخان فى هذا الفيلم بالذات .

وقد أضاف السيناريو الذى كتبه المخرج أحداثاً كثيرة على الرواية ، فسمى اللقيطة باسم ليلى ، وهى التى لم يكن لها اسم فى الرواية ، وأضاف الكثير من الشخصيات والأحداث التى تجعل الفيلم أكثر إيقاعاً ، وإن كان قد أنهى الأحداث بنفس النهاية التقليدية السعيدة التى انتهت إليها قصص الحب فى أغلب الأفلام المصرية حتى منتصف الستينات ، فجعل من ليلى عروس لجمال ، بعد أن حاولت الانتحار ، وهو نفس المصير الذى ربط بين حسنى وزينب فى « عاشت للحب » للسيد بدير عام ١٩٥٨ ، بعد أن ماتت الحبيبة التى زلت مع حبيبها فى رواية « شجرة اللبلاب » ، وأيضاً فى العلاقة التى ربطت بين جمال وعطيات فى نهاية « غصن الزيتون » السينمائية .

ونحن نتوقف عند علاقة الكاتب بالفيلم ، بأن نشير إلى أن روايات المؤلف التى كتبها بعد ذلك التاريخ قد وضعت على أساس أنها ستتحول إلى أفلام ، ولذا جعل شكل الحوار فى روايات مثل « بعد الغروب » ، و « شجرة اللبلاب » ، و « غصن الزيتون » ، و « من أجل ولدى » ، وتقسيم الفصول ، والعلاقات بين الأشخاص ، خاصة العشاق ، لنتأكد أننا أمام فيلم سينمائى مكتوب كرواية أدبية ، بمعنى أن الكاتب كان يصوغ هذه الروايات وغيرها وعينه على السينما ، مثل الكثير من أبناء جيله ، ومنهم السباعى ، وإحسان

عبد القدوس ، ونجيب محفوظ ، والشرقاوى . ويبدو هذا فى التقارب الواضح بين روايات هؤلاء الكتاب وبين قصص وأجواء الأفلام المأخوذة عنها .

وسوف نرى هذا واضحاً فى فيلم « غصن الزيتون » الذى سنخصه هنا بالمقارنة بين السينما والأدب ولكنه ظاهر فى روايات أخرى مثل « شجرة اللبلاب » و « بعد الغروب » التى لم تتحول قط إلى فيلم سينمائى .

وفى أغلب أعمال الكاتب ، خاصة التى تحولت إلى أفلام ، هناك قصة حب يتم إجهاضها بسبب أو بآخر ، هو فى أغلب الأحيان مرتبط بالرجل ، وظروفه الاجتماعية ، وأسلوبه فى التفكير . إذن ، فنحن أمام قصة حب يرويها رجل على لسانه ، فى أغلب هذه الأعمال ، ونحن أمام وجهة نظر واحدة ، وفى حياة هذا الرجل امرأة ، تلعب دوراً رئيسياً فى حياته ، ثم توجد ، أو كانت توجد ، امرأة هامشية . والحب هنا مجهض ، ينفصل فيه الحبيبان قدراً ، ففى « بعد الغروب » تزوجت أميرة من ابن عمها تبعاً لرغبة أبيها المحتضر ، لكن كان هناك لقاء منتظر عليه أن يتم بين الاثنين بعد أن تجاوز كل منهما الستين، أما حسنى فى « شجرة اللبلاب » ، فقد بدا سلبياً إزاء جارته التى أفقدها عذريتها ، وهو الذى يشك فى سلوكها ، وفى أنها قد تمنح جسدها لأى رجل آخر ، مثلما فعلت معه ، وهو نفس الموضوع الذى تكرر بين عطيات وعبده فى « غصن الزيتون » .

وأبطال روايات محمد عبد الحليم عبد الله من المتعلمين الريفيين الذين يرحلون إلى مدن كبرى للحياة فيها ، وهناك يعيشون قصص حب ، باعتبارهم من العزاب ، المتفتحين لقصص حب ، والمؤهلين لأن يكونوا من العشاق ، وأغلبهم فى سن الخامسة والعشرين ، أو دون ذلك ، خاصة عبده فى « غصن الزيتون » ، فرغم أنه يعمل مدرساً للغة العربية فى مدرسة بنات « ثانوى »

فإننا نعرف أنه فى الخامسة والعشرين من العمر يبدو مؤهلاً لأن يعيش قصة حب مع تلميذته عطيات ، وهى التلميذة التى سبق أن أحبت ، أو هكذا تصور الراوية ، مدرسها جمال .

إذن ، فنحن فى بعض روايات الكاتب ، التى تحولت إلى أفلام نعيش على تنويعات متشابهة ، ونجد أنفسنا أمام نفس الشخصيات التى تعيش ظروفاً قهرية . وتؤول مصائرها إلى نفس الدرب ، وهناك ملحوظة هامة فى روايات محمد عبد الحليم عبد الله ، تتكرر من عمل لآخر ، وهى أن الراوية يحاول أن يصوغ بعض المفاهيم ، والأقوال المأثورة الحكيمة من وقت لآخر ، كأنه يعطى للحياة ، أو للأشياء معنى ، وفى رواية « غصن الزيتون » على سبيل المثال ، يحاول أن يؤكد لنا من خلال تكرار دائم فى أغلب صفحات الرواية على تساؤل : « لماذا نحب أناسا لا نرضى عن ماضيهم تمام الرضا ؟ » ..

وهذا التساؤل الموجود فى كافة الأحداث والفصول ، مصحوب بعبارة أخرى هى : « إن قصة غيرنا قد تكون الفصل الأول من قصتنا ونحن لا نشعر ، وحين ينكشف لنا ذلك فجأة ندق كفاً بكف » ، وقد كنا ، ونحن شباب نقرأ مثل هذه الروايات . نمسك أقلاماً نسطر بها تحت مثل هذه السطور التى تعبر عن مكنون العلاقة ، والمشاعر التى تربط بين أبطال هذه الروايات .

لكن مثل هذه الجمل لم تكن تلقى إقبالاً من السينمائيين الذين يحولون هذه الروايات إلى أفلام ، ورغم أن السيد بدير هو الذى حول «شجرة اللبلاب» ، و « غصن الزيتون » إلى فيلمين ، فإنه فى المرة الأولى ، ، جعل الأحداث السينمائية تدور على لسان الراوية . بينما اختفى هذا تماماً فى الفيلم المأخوذ عن « غصن الزيتون » . وقد آثر السيد بدير أن يغير اسم الرواية إلى « عاشت للحب » ، بينما لم يمس عنوان الفيلم الثانى ، رغم أن معنى غصن الزيتون فى الرواية لم يكن ماثلا إلا فى السطر الأخير من النص الأدبى ، واختفى مدلوله



غصن الزيتون

تماماً فى النص السينمائى ، وأشباح تتخايل أمامى فى الحجرة فيها صورة مقلوبة لزوجين . وامرأة بشعر بنى وعيون خضر !! ومن خلال الدموع طغت صورة .. صورة امرأة سمراء بوجه مخسوف ، وعيون واسعة ، وفم يبتسم فى تودد ومسالمة . هذه هى صورة روحية . كانت مقبلة علىّ وفى يدها عود أخضر .. يخيل إلىّ أنه غصن الزيتون . وهل يكون الحب إلا سلاما وهل يكون السلام إلا حبا ؟! » .

وروحية هو اسم مدرسة عانس لم تتزوج ، وكان يمكن لعبده أن يتزوجها لو أنه لم يقع فى غرام تلميذته عطيات .

إذن ، فقد انتفى معنى غصن الزيتون بشكله هذا فى الفيلم ، إلا إذا نظرنا إلى نهاية الفيلم باعتبار أن المصالحة بين الزوجين ، بعد انفصال طويل ، كانت بمثابة السلام بينهما . لكن هذا لم يتم الإشارة إليه ، لا بشكل مباشر أو غير مباشر . وبالتالى كان عنوان الفيلم ، بمثابة اسم جذاب يضم ممّثلين محبوبين من طراز سعاد حسنى ، وأحمد مظهر ، وعبد المنعم إبراهيم ، وعمر الحريرى .

وإذا جئنا للمقارنة بين الفيلم والرواية ، فإن السيد بدير قد نقل أغلب أحداث الرواية كما هى ، عدا بعض التفصيلات الصغيرة ، وأكسب الفيلم رومانسية افتقدتها نهاية الرواية التى انتهت بمصرع عطيات على يدىّ أحد عشاقها فى شقة كانت تزوره فيها . وقد تم هذا القتل بعد انفصال الزوجين بعامين . لم يتزوج الراوية خلالها ، وإن كان قد بقى على ذكراه لزوجته السابقة ، التى تأكدت شكوكه فيها .

ويهمنا التأكيد على اختلاف وجهات النظر بين أجواء الحب الرقيقة فى الفيلم ، ومثيلتها فى الرواية أو التى لم تذكر ، فالمدرس الذى يتصفح كراس

الإنشاء لتلميذته تجيئه أغنية « امتى ح تعـرف امتى » لتؤكد له أنهـا تحبـه ، في فـترة سـريعـة جـداً ، حتى ليكاد أن يكون ذلك قد تم بعد الحصـة الرابعـة والخامسة عشر في الفيلم والرواية .

ولم يشر المؤلف في الرواية إلى الأغنيـة ، وإن كان قد أعطى معناها : « المعاني كلها تدور حول شخص يحب ، وآخر لا يدري (في العسل نايم) ، وبقية العبارات إطار مألوف حول هذه الصورة دموع .. سهر .. أزهار .. ألحـان » .

وفي فيلم السيد بدير هناك شعور ما بالوحـدة ، والحرمان الذي يعيشه المدرس الأعزب ، فهو في إحدى الليالي الصيفية يتطلع إلى جيرانه ويكتشف حلاوة العلاقة بين الأزواج . فهذا زوج يقبل زوجتـه قبل أن يغلقا النافذة ، وتلك أسرة سعيدة ، ومثل هذا المشهد غير موجود في الرواية ، ولم يؤكد عبده بالمرة على حـاجتـه إلى عروس . ولكنه في كل من الرواية ، والفيلم ، كان مشغولاً بـ « عطيات » التلميذة ، المليئة بالأنوثة . كي تصير زوجة له .

ورغم أن عطيات في الفيلم قد أتت إلى منزل مدرسها ذات أمسية ، بعد أن انطفأ النور في الشارع ، والتقيا مصادفة ، فإن هذا اللقاء في الرواية قد أثمر عن تواصل جنسي جعل عبده يردد في ليلة زفافهما : « كنت كالطفل الذي لبس كسوة العيد قبل حلوله ، فلما أعاد لبسها يوم العيد لم يجد لها رونقا » . وهو الذي التقى مثل هذا الأمر ببرود شديد أبعد ما يكون عن العواطف المتأججة التي عليه أن يشعر بها . « ففي الحب أشياء أحلى من الشكوى . ذقناها ونحن في غفـلة ، فلما أفقنا لم تعجبنا. حتى أحسست عصر اليوم التـالي أنها شيء طبيعي » .

وما عدا بعض التفصيلات الصغيرة ، فإن التشابه واضح بين الرواية فى أحداثها الأولى ، وبين الفيلم ، سواء فى الشخصيات ، أو مسار الأحداث ، مثل وصف الأستاذ جمال ، ساحر الحسناوات الذى يجيد التعامل مع كل النساء ، والذى لا يلبث أن يختفي من الأحداث ليظل ماثلا فى ذاكرة الراوية ، حتى بعد أن ابتعد جمال عن الأحداث بفترة طويلة جداً .

وأيضا مثل شخصية المدرس حمودة ، الذى يقوم بتدريس اللغة العربية ، والذى جسده عبد المنعم إبراهيم ، ويخيل لك وأنت تقرأ هذا التقى كأن الممثل نفسه يبرز من بين السطور ، وأن غيره مهما أتقن لا يمكن أن يصل إلى حد الإتقان المجسد هنا ، وقد أسندت إليه السينما نفس الشخصية فى نفس سنة إنتاج الفيلم تقريبا فى « السفيرة عزيزة » .

وقد اختفت شخصية حمودة تقريبا فى الفيلم بعد أن تزوج وانتقل لمدرسة أخرى ، لكن حمودة عاد للظهور في نهاية رواية « غصن الزيتون » ، فجاء ليتحدث عن ظروفه بعد الزواج من إحدى قريباته وإنجابه عدد كبير من الأطفال ، حرم عبده من واحد منهم .

وحمودة فى الرواية يعتبر بمثابة الضمير المفكر للرواية ، فهو الذى يطرح فى حواراته جملا ، تصبح بمثابة دستور حياتى له : « نحن متفقان قبل كل شيء يا صديقى الجاهل ، على أنه حين ترتمى المرأة باسم الزواج فى أحضان رجل كان له بها علاقة قبل الزواج فإن « مشروعية » الحوادث بينهما تصبح ذات أثر رجعى » بمعنى أن أخطائهما الماضية تخف فى ميزان « الحكم » مادامها قد تزوجا .. (ص ٢٢) .

وبعد سنوات طويلة ، يردد حمودة لزميله القديم وصديقه : « دعك من الماضى البعيد ، ومن الطريقة التى تزوجت بها أنت ، ولكنى لقد ظللت تحقن

بالكافور قلبا متوقفا عن الحركة طول هذه المدة . كان يجب أن تفهم من بدرى ، كما أنه يردد فى نفس اللقاء (ص ١٨٦) : « أتمنى لو كانت خائنة . إن الوفية تمتعنا بحياتها وتشقينا بوفاتها .. » .

كما أن شخصية جمال مرسومة فى الفيلم بنفس صورتها فى الرواية ، فهو مجرد زميل فى المدرسة ، يظهر دائماً كى يتكلم جملتين ، ويختفى ، سواء على المقهى ، أم فى الفصل ، وأيضا على سلم منزل عطيات حين ذهب عبده لزيارة صديق يسكن بالمصادفة فى الشقة التى تعلو مسكن عطيات واكتشف الراوية أن جمال يتردد على شقة التلميذة بمباركة أهلها . وقد تم تنفيذ المشهد بنفس صورته الروائية فى الفيلم .

ورغم أن جمال يظهر قليلا فى الأحداث ومجموع عباراته قليلة فى الفيلم والرواية معا ، إلا أنه كان هناك دوماً ، ماثلا باعتباره الرجل البديل . وفى الرواية كان يأتى أحيانا إلى القاهرة ، وقد أتى إلى جمال فى الرواية عندما كسرت ساقه ، وتم تجبيرها . « كان أول ما حاولت أن أراه هو كيف يلتقى نظر جمال أفندى بنظر زوجتى . وكيف يتصافحان ، ورأيت فى عيونها حناناً خفيفاً كعطر جو الربيع لا تحسد إلا إذا شممته . وضغطه على الأكف وقت السلام ، وخلا اللقاء ، مما يدل على أنهما متباعدان ، وأعنى أن تعبير الوجوه كان يفيد أنهما يتراءون فى أوقات متقاربة » .

ورغم أنه لم يكن هناك ما يؤكد أن خيانة تتم بين جمال وعطيات فى الرواية ، فإن المؤلف أكد أن الزوجة سارت على طريق العهر . وفى الفيلم حدثت مواجهة دامية بين جمال وعبده الذى ذهب إلى خصمه القديم ، بعد أن اشتدت به الشكوك ، فأقسم له جمال أنه لم يقابل زوجته منذ أن رحل إلى الإسكندرية . وكان ذلك بمثابة سبب لعودة عبده إلى زوجته أما فى الرواية فإن الأحداث قد تشعبت بدرجة يصعب لمها فى فيلم واحد .

فقد أشارت الرواية أن الزوجين ظلا بدون إنجاب فترة طويلة ، وأنه بعد أن أنجبا طفلة صغيرة ، فإن نزلة معوية قد أتت عليها : « وخيل إلىّ أن هذه الأم الحنون ، تود لطفلتها أن تموت ليكون الحبل الذى يربطها بى أقل متانة وأسهل قطعا » .

وقد تجاهل الفيلم فى أحداث نصفه الأول قوة العلاقة التى تربط بين عبده وناظر المدرسة التى يعمل بها ، فكلاهما متشابهان فى صفات عديدة ، وقد تحدث عبده عن وفاة الناظر فى صفحات متتالية ، كذلك ألغى الفيلم شخصية الأم التى يذهب عبده إليها فى الريف مرة كل عام تقريباً ، فتبدو كأنها مرآته ، تراه مخيفاً ، يحتاج إلى رعاية ، تسأله ذات مرة أن ترى زوجته بعد أن تزوجا بعدة سنوات ، وقد تحدث الراوية عن أمه بين الحين والآخر ، حتى ماتت فذهب لمواراتها كأنه يوارى أيضا علاقته بعطيات .

ومثل أغلب روايات عبد الحليم عبد الله ، فنحن أمام ميلاد ونهاية قصة حب ، ولعلنا هنا أمام أكثر قصص حب الكاتب حسية ، فهناك شهوة متقدة بين عطيات وزوجها ، فقد تغيرت معالم المرأة بعد زواجها . كأنها قطعة فوسفور حية تطوق بكل ما فيها ، تأكل وتتكلم وتضحك ، أخذت تحل الشريط الأحمر المعقود على شعرها ورأسها متطامن بين ذراعيها العاريتين فى فتنة جديدة . كأنى لم أرها فى الشهور السالفة ، فتيقنت أن الحوادث تجدد قديمنا » .

وقد أبرأ الفيلم عطيات من تهمة الخيانة . لكنه وهو يطمئن قلب الزوج على طهارة الزوجة التى أنجبت أخيراً بعد أن حملت منه وهما فى الفيوم حيث تم نقله ليعمل هناك كمدرس ، فإنه قد تناسى أن الشك مرض متأصل فى قلب صاحبه ، يستبد به ، ليس تجاه شخص بعينه ، بل تجاه كل من يحوط بمن يحبه . وقد ركز الفيلم على الشك فى شخص واحد هو جمال . أما الرواية فقد أوجدت أكثر من شخص ، بدليل تلك القصاصة المنشورة فى الصحف عن

مصرع ، امرأة بيد عشيقها على سطوح إحدى العمارات ، . والقاتل فى الرواية هو شاب فى الخامسة والعشرين ، ليس بالطبع هو ذلك الشاب الذى حكت له أنه طرق باب عطيات مرتين فى ليلتين متتاليتين ، فى غياب زوجها بالفيوم ، كى يسألها عن زميله الذى فى كلية الطب .

ولم تذكر لنا الرواية السبب فى أن يقوم هذا العاشق الصغير بقتل عطيات وتمزيق جسدها : « تذكرت فجأة أن هذا الجسد الذى مزقته السكين تمدد فى أحضانى عدة سنوات . وأنه من الجائز جداً أن يكون أما لأولاد أنا أبوهم » .

وقد حاول الراوية إحداث اسقاط بين رواية يقرأها لتولستوى ، هى «آنا كارنينا» ، وبين امرأته ، وقد بدأ عبده فى قرارة هذه الرواية ، وهو فى الأيام الأخيرة من زواجه لدرجة جسدت الشك لديه ، لكن رواية تولستوى لم تعتمد على الشك ، بل على امرأة خائنة ، ارتمت فى أحضان رجل لعب بعواطفها ، وانتبذها ، وهى المتزوجة من رجل له مكانته الاجتماعية .

والغريب أن محمد عبد الحليم عبد الله قد أوجد تقارباً بين «آنا كارنينا» ، رغم بعد المسافات الوصفية فيما بينهما : وأخذت أقرأ « آنا كارنينا » مرة أخري ، كأنني أقرأ قصة عطيات . وعلى كثير من صفحاتها رأيت كثيراً من الآثار التى عاشرتنى أكثر من أربعة أعوام . رأيت بقعا من القهوة . ورأيت تذكرة ترام . وهناك بقعة حمراء لعلها أحمز شفاه » .

وكل هذه الرؤى والتفصيلات غير موجودة فى الفيلم ، باعتبار أن الأحداث قد تم بترها ، ولم يكن هناك أى داع لذكرها ، طالما كذبت الشكوك من حول الزوج العاشق السينمائى، ولكن هذه الشكوك بدت صادقة فى الرواية.

سابع عشر : من أعمال أندريه شديد

إذا تمكنت من قراءة رواية « اليوم السادس » للكاتبة أندريه شديد ثم من مشاهدة الفيلم المأخوذ عنها فإن السؤال الذى يطرح نفسه عليك هو : لماذا قرر يوسف شاهين أن يقتل الطفل حسن بعد إصابته بالكوليرا .. ؟

فلو بدأنا بالإطلاع على الفصل الأخير من رواية أندريه شديد الذى تستعد فيه إلى دخول اليوم السادس الذى تنتظره الجدة « صديقة » ، أو أم حسن ، فسوف نرى أن كل من فوق المركب الصغير قد أصبحوا جسدا واحدا يسعى لتوصيل حسن إلى البحر مهما كانت الصعاب ، كالمروض وصاحب السفينة والنوتى . وأبو نواس . فهذا الأخير يردد من أعماق قلبه : « إنه حى . إنه الغد يفيض حياة » . ثم يصيح النوتى وقد أنار وجهه : « القوة عادت إليه . إنه يضغط بيده الصغيرة على إصبع النوتى » . أما المروض « أوكازيون » فيعلن فى فرح : « هل تسمعيننى ، ياأم حسن ، إننى أعلن لك النبأ السار : الطفل سيرى البحر ! » .

وإذا شاهدت مثل هذا الشعور الإنسانى العظيم فى فيلم يوسف شاهين فسوف تصدم عندما تجد المخرج - وهو أيضا كاتب السيناريو - قد خلع كل السمات الإنسانية من هذا المشهد . فطاقم المركب قد خلت قلوبهم من التعبير الفياض . وأصبحت «صديقة» مجرد حالة عابرة إلى الإسكندرية . أما المروض فهو منذ البداية ذلك الشاب البرجماتى الذى يسعى وراء المرأة العجوز

لنيلها جنسيا وعاطفيا وهو الذى يردد دوما إن كل من عرفنه لم يقاومنه . عدا أم حسن .

رحلة الأيام الستة عبر مرض الطفل الصغير هى رحلة عبر أمل قاتم . ووسط مرض يهدد المدن والقرى فى عام ١٩٤٧ . وحسن هو رمز الأمل الذى يلقى مصرعه بلا سبب على يدى يوسف شاهين . ورغم توسلات جدته التى تغنى للشمس عند صعودها فى الفيلم بينما تصعد هذه الشمس فى الرواية فى مشهد لو نفذ سينمائيا لكان أكثر روعة من ذلك المشهد الجمالى الذى قدمه شاهين . « تقدم الفجر . وشيئا فشيئا ، تلون الجلباب ، واليدان ، والذقن ، والوجنتان ثم الجبين . الوجه كله أصبح منيرا ، يتوهج كالنحاس القديم قرب النار . وعندئذ جعلت المرأة تضم يديها الواحدة إلى الأخرى وتشرع فى الترنيم .

« أيتها الشمس التى تخرج وردية تماما من الجبل الوردى » .

وقبل أن نستطرد فى الحديث عن الفيلم فإننا نرد على أى مخرج يتعرض لنص أدبى فيغيره ويمسخه تحت إدعاء رؤياه الخاصة ، بمقارنة بما جاء فى «اليوم السادس» . حيث يبدو الفيلم قزما قياسا إلى النص الأدبى . وتبدو التغيرات التى أحدثها الفنان كائنا مشوها قياسا إلى الرواية . فلو أن المتفرج تطلع إلى الفيلم كعمل مستقل لوجد نفسه أمام لوحة جيدة . ولكن هذه الجودة تهوى عند مقارنتها بالنص .

فلو اهتم الفيلم برحلة صديقة إلى قريتها «بروات» للتعزية بوفاة أحد أقاربها بدلا من المشهد الذى يدور فى السينما لكان أفضل . « فالكوليرا فى الأرياف قد صالت وجالت . وتترك صديقة حفيدها ليوم واحد كى تقابل أهلها بعد سبعة أعوام من الفراق . وفى القرية يردد صالح «بوسعك أن تعودى من

حـيث أتيت . لقـد وصلت بعـد فـوات الأوان . لم يعـد هنا سـوى الأمـوات لاستـقبـالك» . فـالكوليرا تحيط بالعـجـوز في كل «كان . تلك المـرأة التي لم تعرف سوى الحـزن . ماتت ابنتـها وتركت حسنا لتربيتـه . مما يؤهل دخول الحدث الرئيسي وبيـان مدى فاجـعة المـوت عندما تمس الكوليـرا الصغيـر . وتجيء أهمية هذه الرحلة إلى القرية من خلال ما جاء على لسـان صالح أيضا في الصـفـحات الأولى من الرواية أن « الكوليـرا لاتهم أهـل المــدن في شيء . إنها تهمنا نحن فقط » .

وصالح هذا في حد ذاته رمز كبير للعجوز ، فهو يحدثها عن أحوال القرية ومرضاها .. والأسرة التي مـات منها أحد عشر شخـصا ، وذلك من خلال حوار طويل . وفي هذه الزيـارة نعرف أن الزوج - حمدى أحمد في الفيلم - يجد من يتولى أمـره في غياب العجـوز ، أي أن المبـرر الذي دفع سعيد للإنتـحـار في الفيلم غير موجود تماما . لأن الزوج رأى أنه عالة على المرأة .

وقد وجد يوسف شاهين أن عليه أن يكبر حجم شخصية ثانوية لم تظهر سوى في الجزء الثالث من الرواية وهي شـخصيـة المروض أوكازيون . فرأيناه في الفيلم معـجبا بجين كيلي . يرقص على طريقته . مجنون بالسينما . يقلد الجنود البريطانيين . ثم إذا هو متيم بأم حسن . وتكبر مساحة هذه الشخصيـة لدرجـة أنها توازن في الأهمية «صديقة» المعنى الأكبر .. فهو معجب بأخت الملك فاروق لأنهـا شـقراء . وهو يرقـص مثل قرده دون أن يفيد ذلك شـيئا في معنى اليوم السادس .

وفي مقابل ذلك فقد ظلم الفيلم شـخصيـة الأستاذ سليم وحولها إلى شبح بلامعنى . فالجدة قد تركت حفيدها عند سليم عندما ذهبت للعزاء . وسليم عند أندريه شـديد رمز لأمل كـبيـر يمـوت . لذا يجب ألا يموت حسن مـهـمـا كان الثمن . فهذا المدرس يرتدى ملابسه على النمط الأوروبي ، كان كل شيء في



اليوم السادس



هذا الشاب يوحي بالثقة . كانت تجد وجهه جميلا وسيما . ونظراته مشرقة . أما ابتسامته . فكانت تصفها بأنها « قطر الندى » . ولكن عندما كان يحدث للأستاذ سليم أن يبدى رأيه فى الجهل يتغير فجأة وتتوهج أذناه ويتدفق الدم فى شرايين صدغه . وتتصارع الأفكار الكثيرة فى رأسه ، ويمتلكه عنف شديد ، وعندئذ تتضارب كلماته ، ويختلط بعضها ببعض فتصبح غامضة مبهمة . وعندئذ تستولى عليه موجات من الشهامة والثورة ، لا يكاد يعى كنهها ولايستطيع أن يدرك مغزاها أو أن يتحكم فيها » .

وقد تعمدنا أن نرجع إلى الفقرة التى كتبتها أندريه شديد عن سليم لنعرف كيف يمكن أن تتسع المساحة الدرامية لهذا الشخص ليتحول إلى رمز هام يلقى حتفه . مما يعطى معنى لمرض أو وفاة حسن . وقد حول المخرج المعلم إلى شخصية ضبابية . لاملامح لها . لذا فعندما أخذه رجال الإسعاف لم يبد الحزن شديدا وان آثار الإشمئزاز بتلك السوائل التى تساقطت من فمه . بل سمعناه يردد جملة واحدة مثل : « أنا متعلم . ويجب أن أبلغ عن نفسى » . وقد أخذت الكاتبة تتغزل فى هذا المعلم وفى علاقته القوية بالجدة « صديقة » . «ولكن بمجرد أن يشرع فى الدرس فإن صوته – على النقيض من ذلك – يصبح عذبا فى صفاء البللور . وتلمع كل كلمة من كلماته كحصاة صقلتها مياه البحر » .

تعمدت الكاتبة أن تكشف عن جوانب عديدة من هذه الشخصية وأعطتها مساحة كبيرة لاأعرف لماذا أغفلها . وقد جاء ذلك ضد الفيلم . وقد صورت الكاتبة رحيل سليم بأسلوب مبدع : « بعد ستة أيام سأكون قد شفيت . لاتنسى ما أقوله لك : فى اليوم السادس ، إما أن نموت أو نبعث من جديد . اليوم السادس » وهكذا يصبح لليوم السادس معنى إذا أصاب الصغير حسن أى ضرر . فلم يعد المدرس بعد ستة أيام . » وصبر الطفل والمرأة ستة أيام أخرى . ولكن الانتظار مرة أخرى لم يجد شيئا » .

لا أعرف كيف يترك الفيلم المعانى العظيمة والعلاقات الرائعة كى يؤكد على إعجاب بطله بجين كيلى . ولاأجد سوى تبريراً واحداً أراد أن يصنع من هذا الجزء بالذات تكملة لشخصية يحيى فى «إسكندرية ليه» ، «حدوتة مصرية» ، فالمروض مشدوه بالسينما . معجب بجين كيلى وليلى مراد . وهناك العجوز صاحب السينما الذى يرحل إلى بلده فلسطين ، وبدا أشبه بخيال يروح لذا ، فلا أهمية له . فقد بدا إعجاب المروض بالشعر الأشقر وملابس الإنجليز العسكرية ، خارجا تماما عن المعنى العظيم الذى يمكن أن يربط الأمل بالمرض بامرأة جادة مثل «صديقة» .

وأحب دائما أن أؤكد على شخصية الأستاذ سليم لأنه أقرب إلى عراب لحسن ، فبعد رحيل المدرس حرم حسن من المدرسة وراح يتسكع فى كل مكان بين أوقات الوجبات . ولم تكن جدته تراه أياما بأكملها . وكم تسلل كالقطط بين الحارات مما يعنى أنه فقد حبله الصرى . ويؤهله للإصابة بالمرض وذلك عكس ماجاء فى الفيلم حيث جاءت الإصابة سريعة بدون مبرر .

وعند قراءة الرواية فإنك تشعر أن أندريه شديد كتبتها لتحولها إلى فيلم . وقد كانت هناك محاولات بالفعل لتحويلها إلى سينما منذ كتابتها . فالجدة هاربة من رجال الإسعاف إلى غرفة الغسيل فوق السطح حيث تأخذ المفتاح من الطالب . أما فى فيلم يوسف شاهين فقد تركت الجدة كل علاقة لها بما خلفها بحريق المنزل ، حين فجر الزوج المشلول وابور الغاز فى المنزل . ومعنى الهرب أكثر قيمة عند أندريه شديد . فهى طيلة الرواية طريدة . مع حفيدها . يسعى إليها رجال الإسعاف . وهى فيما بعد لا تضطر أن تترك غرفة الغسيل بالسطح عندما تفاجأ أن سيدةالبيت تذهب إلى غرفة مقابلة مع عشيق لها . وقد حاول الفيلم أن يكتسب واقعا حين أشار إلى أنها الممثلة أمينة نور الدين . وقد كان إحساس «صديقة» فى الفيلم أنها فى مكان داعر دافعا إلى مغادرتها

المكان .. فقد حول شاهين شخصية الخياطة إلى ممثلة دون مبرر كى تصبح الغرفة التى فوق السطح رمزا وأملا فى فترة قبل أن يحدثها المروض عن الرحيل إلى بحر الإسكندرية . وتجد الكاتبة ، تردد على لسان الجدة من وقت لآخر ، معانى الأمل : « فى اليوم السادس ، سيبعث حسن إلى الحياة . أن الذى يرقد هنا ليس سوى صورة ، صورة لطفل الغد ، إن اليوم لايعدو شيئا ، ما دام الغد يقترب . بعد أربعة أيام من الآن » .

لم تظهر شخصية المروض إلا مع النصف الثانى من الرواية . المروض ينادى العجوز دائما بلفظ « خالتى » . أى أن هناك حاجزا موجودا ، بينما حاول الفيلم أن يحطمه بذلك الاشتهاء الذى يعلو وجه وجسد عكا ، اسم المروض فى الفيلم بدلا من أوكازيون ، وهى تقبل – فى أول الأمر – أن تعمل مع المروض فى جمع المال من العروض ، والعلاقة بين المروض والمرأة نقية فى المقام الأول فى الرواية . فهو يرى فيها شيئا مهما لجمع الأموال . « كانت ترى نفسها وهى تعبر الساعات والأسابيع ، والمدينة ، والبلد ، مقيدة دائما إلى المروض ، إلى أين سيظل يسحبها وراءه على هذا النحو ؟ » .

وفى الرواية تحول المروض إلى ساعد أيمن للمرأة يسندها فى رحلتها . فهو الذى دبر لها المركب لينقلها إلى الإسكندرية . « من الآن ، ياخالة ، أتمنى لك يوما أبيض من اللبن ، أما فى الفيلم فقد حاولت استمالته « كى تأكل بعقله حلاوة » ، لكن على ظهر المركب يكتشف فى كلا الحالتين أنه أمام حالة كوليرا .. نفس الرعب يصيبه عندما يكتشف إصابة الطفل . فهو مخبر سابق يخبر السلطات بحالات المرض سعيا وراء سبع جنيهات للتبليغ عن المريض . ويقول فى الرواية أنه لايسعى لذلك سعيا وراء مال . ولكن سعيا وراء أن المرض خطر على الأصحاء ..

على المركب هناك شخصيتان جديدتان تظهران مع الفصول الأخيرة من الرواية . الأول هو أبو نواس صاحب المركب . ودسوقى النوبى . وهما فى كلا العملين يتسمان بسمات مياه النهر : الهدوء والإتزان . وعدم الإنفعال السريع . أما المروض فقد ظل دائما ذلك الشهم تجاه كل من يحيط به ، ولم يندفع للوقوف مع الجدة من أجل إرضاء عواطفه ، ولكن الكاتبة تصفه دوما على أنه الشهم . ليس تجاه «صديقة» . بل تجاه قرده أيضاً .

تلك قراءة ورؤية مقارنة بين الرواية والفيلم . وقد سبق أن أكدنا فى فصول هذا الكتاب أن الأدب الجيد كثيرا ما يغبن عند تحويله إلى سينما . ورغم جودة فيلم يوسف شاهين كعمل فنى مستقل بذاته . إلا أنه لايرقى إلى مستوى الرواية .. ولم ينقذه سوى اجتهاد العاملين فيه . مثل موسيقى عمر خيرت . وتمثيل محسن محى الدين فى دور عكا .. وداليدا التى كستها ملامح الشيخوخة قبل الأوان .. فاجتهدت قدر المستطاع .

ثامن عشر : من أعمال محمد فريد أبو حديد

لا يمكن الحديث عن العلاقة بين رواية : أبوالفوارس.. لمحمد فريد أبوحديد التى كتبها عام ١٩٤٥، وبين الفيلم الذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٦٢ باسم «عنتر بن شداد» دون الإشارة إلى ما يسمى بالأفلام الصحراوية التى شغف بتقديمها المخرج، وأيضاً إلى أن المؤلف قد كرس كافة اهتماماته فى أغلب رواياته للتاريخ المصرى، والعربى، وهو التاريخ الذى لم تهتم السينما المصرية تقديمه إلا فى أضيق الحدود.

ومن المؤكد أن نيازى مصطفى ما كان له أن يلتفت إلى «أبوالفوارس» إلا لأنها رواية على هواه، تتناسب مع مجموع الأفلام التى أخرجها من أجل زوجته الممثلة كوكا. ولذلك فقد ظلت رواية «أبوالفوارس» هى العمل الوحيد للكاتب الذى وجد طريقه إلى الشاشة، بينما تم تجاهل بقية أعماله، رغم أنها يمكن أن تصلح كأفلام حول رومانسيات الصحراء، أو ما يمكن تسميته بـ «وسترن الصحراء»، وهو تعبير سوف نتناوله فى مكان آخر من هذه الدراسة. حيث أن هناك روايات للكاتب كانت تصلح لصناعة هذا النوع من الأفلام مثل «المهلهل سيد ربيعة»، و«الوعاء المرمرى».

ولو نظرنا إلى علاقة نيازى مصطفى بزوجته الممثلة كوكا، فسوف نلاحظ أن المخرج هو أكثر الذين عملوا فى هذا النوع من الأفلام الصحراوية، من أجل عينّى زوجته، التى حبست نفسها فى هذه الأفلام، وكانت كلما ابتعدت عنها، عادت مرة أخرى إليها، ولذا حاول نيازى مصطفى البحث دوماً عن هذا النوع من القصص التى تصلح لزوجته.

وإذا كانت كوكا قد ظهرت في هذا النوع من الأدوار في فيلمها الثاني «وداد» عام ١٩٣٦ ، فإن أول أعمالها مع زوجها لم يكن من النوع الصحراوي، أو فلنقل البدوي، وهو فيلم «مصنع الزوجات» عام ١٩٤١ ، لكن كوكا لم تلمع على الشاشة إلا في دور «رابحة» عام ١٩٤٣ .

ولعل الدافع الأول لصناعة مثل هذا الفيلم كان سببه النجاح الذي حققه الأخوان لاما في تمثيل وإخراج أفلامهم الصحراوية، وما كان «رابحة» سوى واحد من هذه الأعمال التي لاقت نجاحات ملحوظة، لما تتضمنه من أجواء فروسية، ومطاردات، وقصص رومانسية، وحكايات عن النبل، والصراع القبلي. وهو نوع فيلمي مجابه لأفلام الغرب الأمريكية التي قامت على مبدأ احتلال أرض الغير، والصراع العرقي مع الهنود الحمر.

لذا، سرعان ما راح الزوجان يستفيدان من هذا النجاح، فقدما مجموعة من الأفلام الصحراوية، تفرغت فيها كوكا لأداء شخصية البدوية الحسناء، أما نيازي مصطفى فلم يحبس نفسه كثيراً في هذا النوع من الأفلام، والأرجح أنه كان يعود إليه تحت إلحاح من زوجته، التي لم تكن تعمل كثيراً كممثلة إلا تحت إدارة زوجها، وفي دور البدوية.

وفي عام ١٩٤٥ قدم الثنائي نيازي وكوكا فيلمهما «عنتر وعبلة» الذي كتبه عبدالعزيز سلام، ثم عملاً معاً في «راوية» ١٩٤٦ ، و«سلطانة الصحراء» ١٩٤٧ ، و«ليلى العامرية» ١٩٤٨ ، وفي نفس السنة عملت كوكا مع المخرج الجديد، آنذاك، وأحد تلامذة زوجها، وزميلها في المونتاج من قبل، صلاح أبوسيف في فيلم «مغامرات عنتر وعبلة» كتبه أيضاً عبدالعزيز سلام، وهو بمثابة تكملة لأحداث الفيلم الأول.

ثم عمل الزوجان مجدداً فى أفلام بدوية أخرى من طراز «وهيبة ملكة الغجر» ١٩٥٣ ، و«أرض الأبطال» ، و«غرام بثينة» ١٩٥٣ ، ثم «الفارس الأسود» ١٩٥٤ ، و«سمراء سيناء» ١٩٥٩ . فى تلك السنوات انتابت الرغبة المخرج أن يقوم بإعادة إنتاج بعض أفلامه القديمة الناجحة مثل «طاقية الإخفاء» ، و«عنتر وعبلة» .. وبالنسبة لهذا العمل الأخير، فإنه وجد نفسه أمام رواية جاهزة وصالحة تماماً لتقديمها إلى الشاشة، وهى «أبوالفوارس» والذى كتب لها كل من عبدالعزيز سلام، ونيازى مصطفى السيناريو.

وقد كان نجاح هذا الفيلم سبباً فى أن تتهافت السينما اللبنانية على إنتاج سلسلة من أفلام تحمل اسم «عنتر» قامت ببطولتها كوكا، مرة أمام أحمد مظهر فى «بنت عنترة» ١٩٦٤ ، ومرة أخرى أمام فريد شوقى ١٩٦٩ فى «عنتر يغزو الصحراء» .

وبالنظرة الأولى إلى وقائع كل من الفيلم الأول الذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٤٥ ، وقام فيه سراج منير بدور الفارس الأسود، وبين رواية «أبوالفوارس» ، وفيلم «عنتر بن شداد» ، فسوف نلاحظ أن الفيلم الأخير بمثابة محاولة إعادة إخراج للفيلم الأول أكثر منه اقتباساً عن رواية محمد فريد أبوحديد، رغم تشابه أجواء الحكاية ، وأسلوب القص، وأيضاً المادة التاريخية والروائية بين رواية أبوحديد، وبين فيلم «عنتر ابن شداد» ، ولم يكن لكاتب السيناريو عبدالعزيز سلام أن يحيد عما سبق له الكتابة ، أو يقوم بتغييره ، فحسب قصة الفيلم الأول، فإن عنترة (تم إلغاء التاء فى اسم عنتر سينمائياً) الذى لا يعترف به أبوه أحد أسياد القبيلة ، يحب إبنة عمه عبلة ، ويحدث أن ترحل قبيلة بنى عبس للحرب



الراهبة

وتترك لعنترة حراسة القبيلة هو وبعض العبيد، فيهاجم اللصوص القبيلة، إلا أن عنترة يتغلب عليهم، مما يلفت أنظار عبلة إليه كفارس.

وعند عودة القبيلة من الحرب يعلم الجميع بما حدث، ويسر شيخ قبيلة بنى عبس بانتصار عنترة فيقربه إليه، يتقدم عنترة لخطبة عبلة، ولكن عمه يزدريه، ويذكره بأنه العبد الأسود، ويبدأون في نسج المؤامرات والدسائس للإيقاع بعنترة، الذى يصر على خطبة عبلة فيطلب منه عملاً يعجز عنه، وهذا هو الموضوع الرئيسى فى أحداث النصف الثانى فى الفيلمين، لكن عنترة يقرر إحضار المهر، مهما كانت المخاطر التى يتعرض لها.

وحسب بعض الكتابات النقدية المقارنة، فإن الكثير من الباحثين والنقاد مثل عبدالغنى داوود، وفريد المزاوى، قد أكدوا أن فيلم «عنتر بن شداد» هو بمثابة إعادة REMAKE للفيلم الأول ونحن نرى مثل هذا الرأى، لكن لاشك أن هناك الكثير من الوقائع، والحوادث، قد أضافها الفيلم الثانى من الرواية، ألا وهى مسألة العلاقة بين العبد عنترة، وبين أمه الحبشية السوداء التى تحولت إلى سبية فى إحدى المعارك، وأنجبت عنترة، فصارت هى حرة، بينما بقى عنترة عبداً يحاول البحث عن أبيه، ويتذكر قولاً قالته أمه بأنه ابن للسيد شداد.

والأرق الذى أصاب عنترة فى هذه الرواية حول نسبه لشداد، ومحاولته انتزاع اعتراف هذه البنوة من هذا الأب، هى الهاجس الأكبر لدى الفارس الأسود، البالغ القوة، وهو فى رأينا هاجس «هاملت» يحمل معانى عديدة أبرزها «أكون أو لا أكون تلك هى المسألة».. فهذا الفارس الشجاع الذى يهزم الفوارس، وينتصر عليهم، يبدو بالغ الضعف أمام

عبلة، الأميرة البيضاء والتى يحاول أن يطالها، بأن يكون سيداً حراً مثلها، ومثل كل الرجال الذين يتقدمون من القبائل لخطبتها، أو يقومون بإرسال رجالهم لاختطافها.

ومن الواضح أن محمد فريد أبوحديد قد اهتم كثيراً بأعمال شكسبير، وترجم له بعض أعماله مثل «ماكبث» ولعل القلق والإضطراب الذى أصابه أقرب إلى ما حدث للأمير الدانماركى، فكل منهما يبحث عن حقيقة، وكل منهما له مناطق قوته، وضعفه وعليه أن يفكر كثيراً، وبصوت عال، قبل أن يصل إلى قرار نهائى فى أى أمر يخصه.

وإثبات بنوة عنترة هى أساس الرواية، كما أنها تصير المسألة الأساسية فى الفيلم الذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٦١، ولم تكن هذه المسألة هى المحور الرئيسى فى الفيلم الأول. وقد أكسب هذا للفيلم الصحراوى أهمية، وابتعد به عن ما أسماه فريد المزاوى بـ «وسترن عربى» وهو يقصد هنا أن أحداث الفيلم تدور حول بطل واحد رئيسى، يتحرك فى الصحراء، من أجل أن تسود العدالة. تطارده، أو تحوطه فى أغلب الأحيان قصة حب عاطفية.

وسوف نتوقف هنا عند المقارنة بين الفيلم الملون، وبين رواية محمد فريد أبوحديد، فالشخصيات الموجودة بين الرواية والفيلم هى عبلة، وعنترة، ثم شداد، والأخ شيبوب، وهو غير شقيق لعنترة، أى أنه أسود، لا تؤرقه كثيراً مسألة الحرية، وهو قانع تماماً بعبوديته، ربما لأنه ليس واقع فى قصة حب مسدودة الأطراف مع الأميرة البيضاء عبلة.

ويمكن التركيز أننا أمام فيلم وسترن عربى، لأن الأحداث، قد كشفت لنا عن فارس مقدام يجيد النزال، وقد غلب هذا الفارس على الشاعر الذى ينطق فى الرواية، بالحكمة، واللوعة، والهوى. فبدا عنترة

فى الفيلم بمثابة الفارس الغالب على الشاعر، بل أنه عندما كان يبث عبله لواعجه، فإنه كان يتكلم بجشاشة، وصلادة تتنافى تماماً مع ما يحمله فى داخله من ضعف، وهوان، وإحساس بالذل، ليس فقط تجاه الحبيبة عبلة، بل أيضاً تجاه أبيه. ويبدو هذا من خلال المواجهة الحوارية البالغة القوة. الأولى فى الفصل الرابع بين الإبن وأبيه، ثم فى الفصل الثامن بين عبلة والعبد الذى يحبها، وهى المواقف التى لم يجيد فريد شوقى التعبير عنها فى الفيلم، باعتباره الممثل الذى لم ينجح قط فى تجسيد المشاعر العاطفية الشفافة فى كل أعماله.

وبالنظر إلى الرواية، خاصة نصفها الأول، فسوف نرى أن بكل فصل منها مواجهة حوارية خاصة تدور بين عنترة، وبين أشخاص لهم علاقة بمسألة هويته: عبد أم سيد حر، فهناك سجال بينه وبين أمه فى الفصل الثالث. يبدو فيها عنترة القوى الجسمان. بالغ الخذلان، والهزيمة يبدو أشبه بالأسد الجريح، وأمه تمسح رأسه بيمينها، ثم يردد بما يعلن كم هو فى أشد الحاجة إلى الحنان، فدعينى أذهب إليه، فأنى لن أثير قلبه، سوف أخضع له فى القول لعله يلين لى، ولست آيساً منه فإنى ألمح فيه أحياناً رقة ومحبة، ولا أملك قلبى من الميل اليه كلما لقيته.

أما السجال الحوارى الحقيقى، الذى يبدو فيه عنترة كأنه يبارز أبيه، فهو الذى يتحاور فيه معه، محاولاً انتزاع اعتراف ببنوته للسيد، وهذا الحوار يتسم بالعبارات القصيرة أحياناً من طرف الأب، وأحياناً من طرف الإبن، هم هى جمل طويلة تدور على لسان عنترة، وهو يفشل فى انتزاع اعتراف علنى من الأب الذى له أسبابه.

على سبيل المثال يقول الأب في جملة تلغرافية: «لست أنكر أنك إبني»، ثم يردد في مكان آخر من نفس الحوار: «امهلني يا عنترة حيناً، ولا تقسى عليّ، أمهلني حتى أمهد لأمري وأتوسل إلى قصدي، ولن أفرط فيك أبداً أبداً فقد عجز الأحرار عن ولادة قرينك.

أما المساجلة الثالثة التي تدور بين عنترة وشخص آخر، فهي عبلة، وهو حوار دار في أعماق عنترة، بعد أن تمكن من استعادة عبلة من الأسر. فيقول لها في ألم: «أنا بين يديك أضعف من فرخ اليمام، وأخف من ريشة في الهواء، ذريني يا عبلة أعرف ما في قلبك.. ثم يقول لها في موضع آخر من نفس الحوار: «ثم انصرف عنك وقلبي في حيرة بين الأمل الذي يلوح لي والقلق الذي يساورني، وأنظر حيناً إلى الأرض فأراها جنات فيحاء تحيط بها الأنهار وتتفجر فيها العيون ويبتسم فيها الزهر ويغني الطير، ثم لا ألبث أن أحس بالشجون تثور بي فلا أرى حولي إلا صحراء بلقعا ولا أعرف أأنا أطأ الأرض بقدمي أم أنا فوق لجة تضطرب بي، ومع ذلك فإن شيطاني في شغل عنك بي».

ومن الصعب أن نذكر المزيد من هذا الحوار الذي يرفع من قيمة الرواية، وهو الحوار الذي حاول الفيلم أن يلملم منه القشور قدر المستطاع وذلك لانشغاله بتصوير أجواء الوسترن الصحراوي. فبالنظر إلى الرواية سوف نلاحظ أن الفصول بمثابة مواجهة حوارية بين طرفين، وقد يكون هناك في بعض الفصول أكثر من مواجهة حوارية. فبعد المساجلات التي سبقت الإشارة إليها، فإننا نرى في الفصل التاسع محاورة بين عنترة وشيبوب، يبدو فيها كم يتمتع، أو يتسم، الفارس بضعف داخلي ووهن ملحوظ بسبب وجود عبلة في مكان بعيد لدى بني شيبان، وهو أمر لم يتطرق اليه الفيلم قط، فالأب مالك بن قراد، قد

أبعد ابنته عن القبيلة بسبب كثرة الشعر الذى تردد على الألسنة، وقرضه عنترة فى ابنته.

والفيلم الذى يتحدث عن فارس، شغله الأول هو مقاتلة الرجال، ومغالبة الفوارس، لم يلتفت إلى هذه السمة فى عنترة الذى تعلو وجدانياته، وجوانيته على فروسيته، أى أن الفيلم قد أخذ من الرواية، ما يتفق وأعمال الحركة، وقام بتجاهل ما كان يمكنه أن يكسبه شاعرية، ليست مطلوبة بالطبع فى أفلام نيازى مصطفى.

ففى الفصل التاسع من الرواية، يعترف عنترة لأخيه أن مسألة أن يكون عبداً ليست هى التى حالت بينه وبين عبلة وسعادته، وليس الرق سوى لفظ يسترون به ما فى نفوسهم من الكبرياء، ليس الرق هو الذى كان يشقينى، بل هو الوهم الذى يرضى به الضعفاء أنفسهم ويسترون به ضعفهم».

وفى هذا الحوار يبدو شيبوب شخصاً له رؤيته، وموقفه من الحياة، والعالم، فهو ليس بمثابة رفيق البطل الساخر، الذى يستعين السيناريو بوجوده من أجل إعمال الضحك فى قلوب المتفرجين، فبينما هو فى الفيلم مجرد تابع لأخيه، يسمع منه آلامه، ومعاناته، فإنه فى الرواية يحاوره، ويبدو أكثر منه حكمة وأعمق رؤية، وهو يردد:

«إنما العبد من يستمد من الناس حريته، إننى أعيش لنفسى، وإذا نظرت إلى هؤلاء الناس لم أكد أرى منهم أحداً سواك أنت وأمى وأخوتى»..

وقد تجاهل سيناريو الفيلم وجود شخصيات كان وجودها يمكن أن يبطئ من إيقاع الأحداث، تلك الأحداث التى تقوم على المطاردات،

ومنافسة رجال آخرين ذوى شأن على امتلاك قلب حبيبته، أو بالأحرى الزواج منها، ومن بين هذه الشخصيات التى تجاهل الفيلم وجودها تماماً عمرو بن مالك، شقيق رابعة. فحسب الأحداث، فإن عمرو قد هاجر مع أسرته إلى بنى شيبان فى العراق، بعد أن تعرضت الأسرة لعار تأليف أشعار عنترة فى ابنتهم. لذا فإن عمرو بن مالك لا يكاد يطيق أن يسمع ذكر عنترة. وفى الفصل العاشر من الرواية، يدور حوار ثنائى بين عمرو وأبيه، وهو حوار طويل إسوة بكافة الحوارات التى كتبها أبوحديد فى الفصول السابقة من الرواية. ثم ينتقل الحوار إلى طرفين آخرين، هما شيبوب الذى جاء إلى العراق بحثاً عن أخبار عبلة. وبين هذه الأخيرة، ثم ينتقل الحوار إلى مستوى ثالث بين شيبوب وعمرو. وقد تم تجاهل هذه المستويات الحوارية تماماً فى الفيلم، ولم يجد كاتبا السيناريو سوى بالاستعانة بالقسم الثانى من فيلم «عنتر وعبلة».

وتعكس الحوارات الروائية ما بأعماق الشخوص، فنعرف دوافعهم، وسلوكهم، بينما لا يهتم الفيلم سوى بالمواجهة الحارة بين الفرسان، ويضيف الفيلم شخصيات نمطية عرفتها السينما المصرية فى الكثير من الأفلام، من أجل زيادة جرعة المواجهة، ولخلق أحداثاً جديدة تناسب أجواء الحركة، فإذا كان الفيلم قد ألغى شخصية عمرو بن مالك، فإنه وضع فى مقابلها شخصية سمية (عايدة هلال) وهى زوجة شداد البيضاء التى توقع بين الأب، وابنه الزنجى، فيقوم السيد بحبس ابنه داخل السجن.

وإذا كان مالك قد قرر الهجرة إلى العراق فى الرواية، للإقامة مع أسرته فى ضيافة بنى شيبان، فإنه فى الفيلم يسعى للتخلص من عنترة، ويتم اتفاق بينه وبين عمارة بن زياد، وهو شخص غير موجود فى

الرواية بنفس السمات المؤامراتية، وحسب هذا الاتفاق فإن على عمارة أن يقضى على العبد، مقابل أن يتزوج من عبلة، ولكن عنتر ينجح فى الانتصار على رجال خصمه، ويأتى بهم إلى أبيه ليتخذهم عبيداً جدداً بالإضافة إلى عبيده.

وفى الفيلم، فإنه تبعاً للمتاعب الاجتماعية التى يسببها عنترة، فإن شداد يطلب من عنترة مغادرة بنى عبس، فيتمثل ويذهب مع أخيه وهى أحداث موجودة فى الفيلم الأول «عنتر وعبلة» وليس فى الرواية. وعلى طريقة أفلام الحركة، وأيضاً الوسترت الأمريكى، فإننا نرى اللصوص أو قطاع الطرق، يقومون باختطاف قبيلة النساء، ومن بينهن عبلة، وينجح عنتر من بين مرات عديدة فى إنقاذ حبيبته، ثم يطلب الزواج منها، وفى هذا الصدد، يطلب منه مالك مهراً قدرة ألفين من الإبل. وهو نفس المهر الذى طلبه الأب فى فيلم «عنتر وعبلة». وفى الفيلم الملون، فإننا ندخل فى منحى جديد مرتبط بحس الفروسية والمغامرة. فأثناء عاصفة يتمكن عنترة من إنقاذ حياة أحد الأمراء، وتصل الأخبار إلى القبيلة أن عنترة قد مات، مما يدفع بعبلة أن توافق، على مضض، أن تتزوج من عمارة الزيادى.

وفى نفس الليلة، التى يكاد يتم فيها زفاف عبلة على عريسها، وعلى طريقة الأفلام، فإن الجميع يفاجئ بوصول الفارس ومعه عدد الإبل المطلوب، ويصدم الموقف عنترة، فيقرر أن يذهب بعيداً عن القبيلة، وكأنما اختار الفيلم ألا يتوقف المتفرج عن اللهاث، وفى ذلك إيقاع مختلف تماماً عن الرواية، التى تقل فيها عوامل الحركة، وتسيطر عليها الحوارات الجدلية، والفكرية، حول علاقة الإنسان بالحرية والحب.

وقد تشابهت خطوط بالغة الضعف بين الفيلم والرواية فى فصولها الأخيرة، فهناك مقاتلة بين بسطام بن قيس بن مسعود أحد طالبى الزواج من عبلة، وبين عنترة، وبسطام هذا كما يصفه محمد فريد أبوحديد، فارس شبيان وفتاها، وكانت أمه التميمية تحاذر عليه وتخشى أن تصيب الكوارث، فقد كان لها فتى وحيداً نشأ فى بيتها مدللاً حتى كره أبوه تدليله، وغضب عليها لأنها كانت تنشئته بين النساء والفتيات، لكنه بعد ذلك راح يخرج مع الفتيان إلى الصيد والغزو حتى شب فارساً لم يلبث أن ظهر فيهم وتكشفت له فروسيته وصاروا يهتفون باسمه كلما ألمت بهم نازلة.

وعندما يخرج بسطام إلى عنترة فى الصحراء ، فإنه يتمكن من جرحه فى بداية المواجهة، ثم إذا بعنترة يرفض طعنه، ويبقى عليه أكثر من مرة، كى يصيرا صديقين، وقد أتاح انتصار عنترة عليه أن يفسح بسطام المجال لخصمه السابق كى يتقدم إلى مالك بن قراد للزواج من ابنته عبلة، وهنا تبزغ فكرة المهر، وإذا كان الفيلم قد جعل من المهر ألفين من الإبل، فإن مالك يطلب من زوج ابنته المنتظر أن يدفع له ألفا من النوق العصافير، التى عند الملك النعمان، ملك العراق، ولم تكن فى قبائل العرب قبيلة تملكها.

ويصف الكاتب هذه النوق العصافير بأنها بيضاء مثل وعول الجبال، خفيفة كأنها الغزلان، طيبة الألبان كالبقر، حلوة المنظر، كالمها، طيبة اللحم كأنها الحملان، وهناك تشابه فى رحيل عنترة للبحث عن المهرة، مع اختلاف مؤكد فى التفاصيل، فالرواية تضع عنترة أمام ظروف أبعد ما تكون عن العاشق الوله، فهو بعد أن يقع فى أسر جنود الملك النعمان، يتم الذهاب به مثخناً بالجراح إلى الملك، وعلى طريقة أغلب

فصول الرواية، فإن الفصل الثالث عشر، بمثابة محاورة بين الملك النعمان، وبين عنترة بعد أن وقع هذا الأخير في الأسر، وذلك عقب صفحات قليلة، عرفنا منها كيف تم أسر الفارس، ومثل هذا الحوار، وهذه الأحداث، قد تم إلغاؤها تماماً في الفيلم، ووضع بديلاً منها موقفاً سريعاً قام فيه عنترة بانقاذ أحد الملوك من خطر محدق.

وقد ناسب الحوار الذى دار بين عنترة والنعمان السرد القصصى، بينما لاحظ كاتب السيناريو لفيلم من هذا الإطار أنه لا يصلح بالمرة سينمائياً. فعنترة يتحدث إلى الملك فى نفس الفصل، أنه ابن شداد، ويبدو ذلك الشخص الواثق فى نفسه، وتنتهى المحاورة بتقارب ملحوظ بين الرجلين حين يقول الملك لأحد رجاله: «خذ عنترة معك يا أبا الحارث، وامض به إلى بيتك، فك عنه القيود فهو ضيفى»، ويردد عنترة فى نهاية الحديث: «أيها الملك.. أيها الملك، لقد غمرتنى ...»

وقد بدأ الفصل الرابع عشر بفقرة بدت كأنها تفصل الزمن والمكان بعنترة، الذى بقى فى العراق، يحارب خصومه، وصار رجله وسيفه، ولقى عند النعمان مكانة لم يكن يحلم أن الأقدار تجرى بها، وحاز من الغنى ما لم يكن يخطر بباله. وبلغ من المجد مالم يبلغه أحد من سادة القبائل.

ويشير المؤلف أن هذا الرحيل قد استمر سنينا، وليست هناك إشارة إلى عدد هذه السنين، لكن من الباد أن عنترة قد توقف تماماً طوال هذه المدة عن التفكير فى قضيته الكبرى «عبلة» وصار محارباً بلا قلب، فلم يفكر فى مصير الحبيبة، التى صورتها لنا الرواية مصيرة، وكيانه، وكل وجوده، ومثل هذا الموقف لابد أن يشكل فجوة فى المشاعر، وسلوك الأشخاص، وفى الحبكة الروائية، باعتبار أن بنات الصحراء يتزوجن

سن صغيرة، وأن عبلة الأميرة مطلوبة من أكثر من شخص، على رأسهم عمارة بن زياد، وقد وقف الفيلم أمام هذا الفصل حاسماً، فألغاه تماماً، وأعاد عنترة ومعه الألفى جمل فى ليلة زفاف عبلة، وكان عليه أن يعود فى الرواية قبل هذا الوعد بثلاثة أيام، فيلتقى بأخيه شيبوب الذى رآه يسقط صريعاً تحت سيوف رجال النعمان، فلم يصدق أنه على قيد الحياة، ويعرف عنترة أن عبلة سوف تتزوج من خصمه الذى انتظر أيضاً هذه السنوات من أجل الفوز بعبلة.

وفى نفس الوقت، فإن الفيلم أعطى بعداً أكثر أهمية لهذه العلاقات، فبينما عنترة فى الرواية يسبح فى الأموال والثراء لدى النعمان، فنسى حبيبته، فإن عنتر الرواية، يجد نفسه، مطالباً بانقاذ عبلة من ذلك المتوحش الذى قام باختطاف الحبيبة، ثم يبيعها إلى القبيلة المعادية، كى تعمل ضمن الخدم والسبايا.. فيقرر عنترة اقتحام القبيلة ويتم القبض عليه، وتساعده عبلة فى أن يتحرر. ويبدو شيبوب هنا أكثر إيجابية، فهو يساعد عبلة على تحرير عنترة. وبذلك يضع الفيلم صورة بديلة بالغة الأثر فى المتفرج، من تلك الصورة السلبية التى تركها سلوك عنترة فى الرواية. فهذا الفارس العاشق يعود قبل ثلاثة أيام من زفاف عبلة على خصمه، وتبعاً لصدمته فى معرفته بالخبر المتوقع لرجل غاب كل هذه السنوات، فإنه يقرر التخلص من كل هذه النوق، ويسلمها لأخيه شيبوب، الذى يفاجئه يوم الزفاف، باحضار العروس، وقومها، من أجل إعلان زواج عنترة على عبلة، وكان التزام الأب للعريس المتوقع عمارة بن زيد بمثابة كلمات سهلة التبخر فى الهواء، وهو الرجل الذى، حسب الرواية قد التزم بكلمته إلى عنترة.

وهناك نقطة إيجابية أخرى فى الفيلم، استقى جزءاً كبيراً منها من الرواية، وهى مسألة اعتراف الأب شداد بإبنه، فبعد ذلك الحوار الذى دار بين السيد وإبنه، فإنه يكاد يختفى من الرواية، ولا نعرف مصيره، وفى مشهد الخاتمة، فإننا نرى أخته مروة تعترف به، وتأتى مع القبيلة لانتظاره. وفى الفيلم، كان مشهد اعتراف الأب شداد أحد المواقف عالية التأثير التى، بينما جاء هذا الاعتراف أقل أثراً فى الرواية، ففى الفصل الثامن. يقول شداد لزهير بن جذيمة ملك عبس بعد النصر الذى حققه عنترة: لئن كانت لنا بقية فالفضل فيها لعنترة بن شداد.

وعقب هذا الاعتراف، اختفى الأب تماماً من السياق الدرامى للأحداث، وكأنه كان مفتاح فقط، للاعتراف بالبنوة، وإزالة ذلك الأثر المرير الذى سكن فى قلب الفارس الشاعر الذى تفرغ بعد ذلك لحوادث عديدة كأن عليه مجابهتها، أشرنا إليها فى محض دراستنا المقارنة.

☐ كلمة ختامية :

حسب قوائم الأدب الذى تحول إلى أفلام مصرية ، فإن هناك فترة ازدهار لتعامل السينمائيين مع الأدب المصرى ، خاصة الروائى منه ، امتدت هذه الفترة بين منتصف الخمسينات ، وحتى منتصف الثمانينات ، ثم بدأت تتقلص بشكل حاد ، حتى منتصف التسعينات ، مما ينبئ أن الازدهار الذى شهدناه فى العقود السابقة لن يعود أبدا بنفس الكثافة ، ليس فقط لعدم وجود أدب يناسب موضوعات الشاشة ، وإنما أيضا لظهور جيل من المخرجين ، وكتاب السيناريو غير متحمس بالمرة للتعامل مع الأدب ، فعلى سبيل المثال ، فإن محمد خان لم يتعامل قط مع الأدب ، أما سمير سيف فقد أخرج عددا محدودا من أعمال نجيب محفوظ وغيره ، ولم يخرج خيرى بشارة سوى فيلم روائى واحد عن الأدب هو « الطوق والإسورة » ، وقدم داوود عبد السيد روايتين فقط ليس هناك أى علاقة بين الموضوع المرئى على الشاشة ، والنص الأدبى المكتوب : « مالك الحزين » لابراهيم أصلان ، و « سارق الفرح » لخيرى شلبى ، وليست هناك أى علاقة بين نص رواية « قليل من الحب كثير من العنف » لفتحى غانم ، وبين الفيلم الذى اخرجه رافت الميهى عن نفس النص ، رغم أن المخرج بدأ حياته كاتبا لسيناريو أفلام هامة مأخوذة عن أعمال أدبية ، إلا أنه عندما اتجه للإخراج لم يقدم سوى فيلم واحد قام فيه بتغيير وقائعه .

ويعكس هذا ماسوف تؤول إليه العلاقة فى السنوات القادمة ، فمن المتوقع أن تتقلص العلاقة إلى أقل حد ممكن ، وسيكون ذلك إيذانا بتغيير جديد لشكل السينما المصرية .

قوائم الروايات المصرية التى تم تحويلها إلى أفلام حسب أعمال المؤلف

❑ إبراهيم أصلان (١٩٣٥ -) :

* الكيت كات - ١٩٩١ (داوود عبد السيد) س،ح : داوود عبد السيد ، عن رواية «مالك الحزين» ، مطبوعات القاهرة ١٩٨٣ .

❑ إبراهيم البعثى (١٩٢٦ - ١٩٧٩) :

* المخربون - ١٩٦٧ (كمال الشيخ) س : حسن رمزى - فتحى زكى . ح: موسى صبرى . عن رواية « ٧ أبواب للقاهرة » .

❑ إبراهيم مسعود (١٩٣٨ -) :

* فخ الجواسيس - ١٩٩٢ (أشرف فهمى) س ، ح إبراهيم مسعود عن رواية بنفس العنوان - دار الشباب - ١٩٩٢ .

* الكافير - ١٩٩٩ (على عبد الخالق) س، ح ابراهيم مسعود عن رواية بنفس العنوان

❑ إبراهيم المصرى (١٩٠٠ - ١٩٧٦) :

* الحب لا يموت - ١٩٤٨ (محمد كريم) س : إبراهيم المصرى . عن أقصوصة بنفس العنوان .

❑ إبراهيم الوردانى (١٩١٩ - ١٩٩١) :

١ - أنا الحب - ١٩٥٤ (بركات) س : بركات ، ح : إبراهيم الوردانى .

٢ - الخائنة - ١٩٦٥ (كمال الشيخ) س : عبد الحى أديب ، ح : موسى صبرى .

٣ – وعادت الحياة – ١٩٧٦ (نادر جلال) س،ح: محمد مصطفى سامى.
٤ – حافية على جسر الذهب – ١٩٧٧ ، س ، ح : عبد الحى أديب . عن رواية منشورة فى مجلة الموعد ١٩٧٥ .
٥ – قلوب فى بحر الدموع – ١٩٧٨ (يحيى العلمى) س : عبد العزيز سلام. ح : يحيى العلمى .

❑ إحسان عبد القدوس (١٩١٩ – ١٩٩١) :

١ – أين عمرى – ١٩٥٦ (أحمد ضياء الدين) س ، ح : على الزرقانى ، عن رواية قصيرة من مجموعة «أين عمرى» ط١ الكتاب الذهبى ١٩٥٤ .
٢ – الوسادة الخالية – ١٩٥٧ (صلاح أبو سيف) س،ح : السيد بدير . عن رواية قصيرة من مجموعة «الوسادة الخالية» – الكتاب الذهبى ١٩٥٥ .
٣ – لا أنام – ١٩٥٧ (صلاح أبو سيف) س : السيد بدير ، صلاح عز الدين – ح : صالح جودت . عن رواية بنفس العنوان – الكتاب الذهبى ١٩٥٤ .
٤ – الطريق المسدود – ١٩٥٨ (صلاح أبو سيف) س : نجيب محفوظ ، ح : السيد بدير – عن رواية بنفس العنوان – الكتاب الذهبى ١٩٥٥ .
٥ – أنا حرة – ١٩٥٩ (صلاح أبو سيف) س : نجيب محفوظ، ح: السيد بدير ، عن رواية بنفس العنوان – الكتاب الذهبى ١٩٥٤ .
٦ – البنات والصيف – ١٩٦٠ : القصة الأولى : إخراج علز الدين ذو الفقار . س: محمد أبو سيف . ماخوذة عن « البنت الثالثة » . – القصة الثانية : إخراج صلاح أبو سيف – س : عبد القادر التلمسانى مأخوذة عن «البنت الرابعة» .

- القصة الثالثة : إخراج : فطين عبد الوهاب - س : على الزرقاني. مأخوذة عن «البنت الخامسة» من مجموعة «البنات والصيف» - ١٩٦٠ .

٧ - في بيتنا رجل - ١٩٦٠ (بركات) - س : يوسف عيسى ، بركات - ح : يوسف عيسى ، عن رواية بنفس العنوان ، ط١ ١٩٥٧ - (طبعة دار الهلال ١٩٦٦)

٨ - لا تطفئ الشمس - ١٩٦١ (صلاح أبو سيف) - س : لوسيان لامبير، حلمي حليم - ح : إحسان عبد القدوس . عن رواية بنفس العنوان ، ط١ ١٩٦٠ ، (طبعة دار الهلال ١٩٦٦) .

٩ - عريس لأختي - ١٩٦٣ (أحمد ضياء الدين) - س،ح : عبد الحميد جودة السحار - عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «شفتاه» ط١ ١٩٦١ ، طبعة دار الهلال ١٩٦٦ .

١٠ - النظارة السوداء - ١٩٦٣ (حسام الدين مصطفى) ، س : لوسيان لامبير، ح : محمد كامل عبد السلام - عن رواية قصيرة من مجموعة «النظارة السوداء» ، الكتاب الذهبي ١٩٥٨ .

١١ - هي والرجال - ١٩٦٥ (حسن الإمام) س،ح: محمد مصطفى سامي. عن أقصوصة «مذكرات خادمه» ، من مجموعة «منتهى الحب» .

١٢ - ٣ لصوص - ١٩٦٦ : سارق الذهب (فطين عبد الوهاب) س : عبد الرحيم حجاج .

- سارق الأوتوبيس (حسن الإمام) س،ح: السيد بدير عن أقصوصة «قتلت عمتي» من مجموعة «بنت السلطان» ١٩٦٤ .

١٣ - إضراب الشحاتين - ١٩٦٧ (حسن الإمام) س،ح : محمد مصطفى سامي عن أقصوصة «إضراب الشحاذين» من مجموعة «عقلي وقلبي» ط١ ١٩٥٩ ، طبعة دارالهلال ١٩٦٦ .

١٤ – كرامة زوجتى – ١٩٦٧ (فطين عبد الوهاب) س،ح : محمد مصطفى سامى – عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة « لا ليس جسدك » ١٩٦٣ .

١٥ – ٣ نساء – ١٩٦٩ : هناء (محمود ذو الفقار) س،ح: محمد أبو يوسف عن أقصوصة «قلب المضيفة» من مجموعة بنت السلطان ١٩٦٤ .
توحيدة (صلاح أبو سيف) س : ص أبو سيف . م. مصطفى سامى .
شمس (بركات) س،ح : محمد أبو يوسف .

١٦ – أبى فوق الشجرة – ١٩٦٩ (حسين كمال) س ، ح : إحسان عبد القدوس ، سعد وهبة، يوسف فرنسيس . عن أقصوصة منشورة فى روز اليوسف. ثم ضمت إلى مجموعة « دمى ودموعى وابتسامتى» ١٩٧٤ .

١٧ – بئر الحرمان – ١٩٦٩ (كمال الشيخ) ، س،ح : يوسف فرنسيس . عن أقصوصة من مجموعة « بئر الحرمان ، ط١ ١٩٦٢ – طبعة دار الهلال ١٩٦٦ .

١٨ – أختى – ١٩٧١ (بركات) س،ح : م.م. سامى ، ى. فرنسيس ، عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة « لا . ليس جسدك » ١٩٦٣ .

١٩ – الخيط الرفيع – ١٩٧٢ (بركات) س: ى. فرنسيس ، ح: إحسان عبد القدوس ، عن أقصوصة بنفس الاسم من مجموعة «أين عمرى» الكتاب الذهبى ١٩٥٤ .

٢٠ – شئ فى صدرى – ١٩٧١ (كمال الشيخ) س،ح : رأفت الميهى ، عن رواية بنفس العنوان . ط١ ١٩٥٨ (دار الهلال ١٩٦٦) .

٢١ – امبراطورية ميم – ١٩٧٢ (حسين كمال) س: م . م. سامى ، كوثر هيكل – ح: إحسان عبد القدوس . عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «بنت السلطان» ١٩٦٤ .

٢٢ – أنف و٣ عيون – ١٩٧٢ (حسين كمال) س،ح : عاصم توفيق ، مصطفى كمال ، عن رواية بنفس العنوان ١٩٦٦ .

٢٣ – دمى ودموعى وابتسامتى – ١٩٧٣ (حسين كمال) س،ح : م٠م٠ سامى ، كوثر هيكل ، عن أقصوصة بنفس العنوان من « دمى ودموعى وابتسامتى » ، دار الشروق ١٩٧٤ .

٢٤ – أين عقلى – ١٩٧٤ (عاطف سالم) س،ح : رأفت الميهى – عن أقصوصة «حالة الأستاذ حسن» من مجموعة «بئر الحرمان» ١٩٦٢ .

٢٥ – العذاب فوق شفاه تبتسم – ١٩٧٤ (حسن الإمام) س،ح : إحسان عبد القدوس . عن أقصوصة «الزوجة العاقلة» من مجموعة «بنت السلطان» ١٩٦٤ .

٢٦ – غابة من السيقان – ١٩٧٤ (حسام الدين مصطفى) س: محمد أبو يوسف – عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة « علبة من الصفيح الصدئ » ١٩٦٧ .

٢٧ – الرصاصة لا تزال فى جيبى – ١٩٧٤ – حسام الدين مصطفى – س : رمسيس نجيب ، رأفت الميهى ، ح : إحسان عبد القدوس – عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة : « لا أستطيع أن أفكر وأنا أرقص » ١٩٧٣ .

٢٨ – لا شئ يهم – ١٩٧٥ (حسين كمال) ، س،ح: ممدوح الليثى عن رواية بنفس العنوان ط١ ١٩٧٣ (دار الهلال ١٩٦٦) .

٢٩ – أنا لا عاقلة ولا مجنونة – ١٩٧٦ (حسام الدين مصطفى) ، س،ح : حسين حلمى المهندس . عن أقصوصة بنفس العنوان .

٣٠ – هذا أحبه وهذا أريده – ١٩٧٦ – س: حسن الإمام ، ح: حسن الإمام ، عن سيناريو بنفس الاسم منشور فى روز اليوسف ١٩٧٥ .

٣١ – بعيداً عن الأرض – ١٩٧٦ س : رفيق الصبان ، حسين كمال . ح: إحسان عبد القدوس ، عن سيناريو بنفس الاسم منشور فى روز اليوسف ١٩٧٦ .

٣٢ – وسقطت فى بحر العسل – ١٩٧٧ (صلاح أبو سيف) س،ح : وفيق خيرى ، ص. أبو سيف . عن أقصوصة «البنت الأولى» من «البنات والصيف» ١٩٦٠ .

٣٣ – آه يا ليل يا زمن – ١٩٧٧ (على رضا) س،ح : محمد عثمان . عن أقصوصة « محاولة إنقاذ جرحى الثورة » من مجموعة « الهزيمة كان اسمها فاطمة » دار المعارف ١٩٧٥ .

٣٤ – ولا يزال التحقيق مستمراً – ١٩٧٩ (اشرف فهمى) س : مصطفى محرم، ح: بشير الديك . عن قصة قصيرة منشورة فى الأهرام .

٣٥ – العذراء والشعر الأبيض – ١٩٧٣ (حسين كمال) س،ح : كوثر هيكل عن أقصوصه بنفس العنوان من مجموعة «العذراء والشعر الأبيض» دار المعارف ١٩٧٧ .

٣٦ – أرجوك أعطنى هذا الدواء – ١٩٨٤ – س: م. محرم . عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «النساء لهن أسنان بيضاء» كتاب اليوم ١٩٧٧ .

٣٧ – الراقصة والطبال – ١٩٨٤ (أشرف فهمى) س: م. محرم. ح : بهجت قمر ، عن أقصوصة بنفس العنوان .

٣٨ – القط أصله أسد – ١٩٨٤ (حسن إبراهيم) س.ح : محمد أبو سيف . عن أقصوصة بنفس العنوان .

٣٩ – لا تسألنى من أنا – ١٩٨٤ (أشرف فهمى) س،ح : أحمد صالح . عن أقصوصة بعنوان « الوصية » منشورة فى « روز اليوسف » .

٤٠ – حتى لا يطير الدخان – ١٩٨٤ (أحمد يحيى) س،ح: مصطفى محرم ، عن أقصوصة طويلة من كتاب يحمل نفس العنوان ١٩٧٧ .

٤١ – انتحار صاحب الشقة – ١٩٨٦ (أحمد يحيى) س،ح: مصطفى محرم، عن أقصوصة بنفس الاسم من مجموعة «الهزيمة كان اسمها فاطمة» ، دار المعارف ١٩٧٥ .

٤٢ – يا عزيزى كلنا لصوص – ١٩٧٩ (أحمد يحيى) س،ح: مصطفى محرم ، عن رواية بنفس العنوان ١٩٨٢ .

٤٣ – الراقصة والسياسى – ١٩٩٠ (سمير سيف) س،ح: وحيد حامد عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «الراقصة والسياسى» ١٩٧٨ .

☐ أحمد رشدى صالح (١٩٢٠ – ١٩٨٠) :

* الزوجة الثانية – ١٩٦٧ (صلاح ابو سيف) س: م مصطفى سامى ، سعد وهبة ، ص. أبو سيف . ح : م.م. سامى عن أقصوصة بنفس العنوان منشورة فى مجلة « آخر ساعة » .

☐ أحمد فريد محمود (١٩٤٣ –   ) :

١ – الحب وحده لا يكفى – ١٩٨١ (على عبد الخالق) ، معالجة : أحمد عبد الوهاب . س،ح: مصطفى محرم . عن رواية بنفس العنوان – دار غريب – ١٩٨٠ .

٢ – عندما يبكى الرجال – ١٩٨٤ ، س: مصطفى محرم . ح: بهجت قمر. عن رواية بنفس العنوان – دار غريب – ١٩٨٣ .

٣ – لا تدمرنى معك – ١٩٨٦ (محمد عبد العزيز) س: أحمد صالح . عن رواية بنفس العنوان – دار غريب ١٩٨٦ .

٤ – يا صديقي كم تساوى – ١٩٨٧ (يوسف فرنسيس) س،ح : يوسف فرنسيس . عن رواية بنفس العنوان – دار غريب ١٩٨٦ .

□ اسماعيل الحبروك (١٩٢٥ - ١٩٦١) :

١ - الحبيب المجهول - ١٩٥٥ (حسن الصيفى) س: حسن الصيفى ح : إبراهيم الورداني . عن أقصوصة «قلبها الجديد» من مجموعة «امرأة بلا مقابل» دار الشرق ١٩٥٥ .

٢ - بقايا عذراء - ١٩٦٢ - حسام الدين مصطفى . س،ح : يوسف السباعى . عن رواية بنفس العنوان . دار الشرق - ١٩٥٨ .

□ إسماعيل ولى الدين (١٩٣٧ -) :

١ - حمام الملاطيلى - ١٩٧٣ (صلاح أبو سيف) س: ص. أبو سيف ، محسن زايد ، ح: محسن زايد عن رواية بنفس العنوان ، كتابات معاصرة ١٩٧٠ .

٢ - الأقمر - ١٩٧٨ (هشام أبو النصر) س: هـ. أبو النصر ، فايز غالى . ح: أحمد عبد السلام عن رواية بنفس العنوان - كتابات معاصرة - ١٩٧٢ .

٣ - الباطنية - ١٩٨٠ (حسام الدين مصطفى) س: مصطفى محرم . ح: م. محرم ، شريف المنباوى . عن أقصوصة من مجموعة بنفس العنوان . كتاب اليوم ١٩٧٩ .

٤ - السلخانة - ١٩٨٢ (أحمد السبعاوى) س،ح: بشير الديك . عن رواية بنفس العنوان - مكتبة غريب ١٩٧٦ .

٥ - رحلة الشقاء والحب ١٩٨٢ (محمد عبد العزيز) س،ح: أحمد صالح. عن رواية بنفس العنوان - مكتبة غريب ١٩٧٨ .

٦ - درب الهوى - ١٩٨٣ (حسام الدين مصطفى) س: مصطفى محرم. ح: شريف المنباوى . عن مجموعة « النجوم تبكى أيضاً » مكتبة مصر ١٩٨٠ .

٧ – أسوار المدابغ – ١٩٨٣ (شريف يحيى) س،ح : عصام الجنبلاطى عن أقصوصة قصيرة . عن مجموعة «الباطنية» كتاب اليوم ١٩٧٩ .

٨ – العايقة والدريسة – ١٩٨٥ (أحمد السبعاوى) س،ح : أحمد صالح عن رواية بنفس العنوان . مكتبة غريب ١٩٨٣ .

٩ – بيت القاضى – (أحمد السبعاوى) س،ح : عبد الحى أديب . عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «الباطنية» – كتاب اليوم ١٩٧٩ .

١٠– منزل العائلة المسمومة – ١٩٨٦ (محمد عبد العزيز) ، س،ح : أحمد صالح عن رواية بنفس العنوان ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ .

١١– أبناء وقتلة – ١٩٨٧ (عاطف الطيب) س،ح: مصطفى محرم عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «القاتل والمقتول» ، كتاب اليوم ١٩٨٣ .

١٢– الوحوش الصغيرة – ١٩٨٩ (عبد اللطيف زكى) س،ح: مصطفى محرم. عن مجموعة «القتل وسط النهار» ، «كتاب اليوم» ١٩٨٧ .

١٣– حارة برجوان – ١٩٨٩ (حسين كمال) س،ح: مصطفى محرم . عن أقصوصة «فتاة برجوان» مكتبة غريب ١٩٨٥ .

١٤– درب الرهبة – ١٩٩٠ (على عبد الخالق) س،ح : مصطفى محرم .

☐ إقبال بركة (١٩٤٣ –) :

١ – بحر الأوهام – ١٩٨٤ (نادية حمزة) س: ن. حمزة . ح: شريف المنباوى عن رواية «الصيد فى بحر الأوهام» ، هيئة الكتاب ١٩٨٤ .

٢ – البنات والمجهول – ١٩٨٦ (هشام أبو النصر) س،ح: فيصل ند عن رواية «ليلى والمجهول» ، دار القدس الجديدة – بيروت ١٩٧٥ (دار غريب ١٩٨١) .

□ ألبير قصيرى (١٩١٣ -) :

١ - الناس اللى جوه - ١٩٦٨ (جلال الشرقاوى) س،ح: يوسف فرنسيس ، عن رواية «منزل الموت الأكيد» ، دار سعاد الصباح ١٩٩١ .

٢ - شحاتين ونبلاء - ١٩٩١ (أسماء البكرى) س: أسماء البكرى . ح: حسام الدين زكريا عن رواية بنفس العنوان - هيئة الكتاب ١٩٨٧ .

□ أمين يوسف غراب (١٩١٢ - ١٩٧٠) :

١ - شباب امرأة - ١٩٥٦ (صلاح أبو سيف) س: أ.ى. غراب ، صلاح أبو سيف . ح: السيد بدير . عن رواية بنفس الاسم (منشورة بدار المعارف١٩٧٣) .

٢ - جريمة حب - ١٩٥٩ (عاطف سالم) س،ح: محمود صبحى .

٣ - نساء محرمات - ١٩٥٩ (محمود ذو الفقار) س : أمين يوسف غراب.

٤ - سنوات الحب - ١٩٦٣ (محمود ذو الفقار) س،ح: أمين يوسف غراب، عن رواية بنفس العنوان منشورة عام ١٩٦١

٥ - الثلاثة يحبونها - ١٩٦٥ (محمود ذو الفقار) س،ح: أ. يوسف غراب.

٦ - أشياء لا تشترى - ١٩٧٠ (أحمد ضياء الدين) س: أمين يوسف غراب، عبد الجواد الضانى . ح: أمين يوسف غراب . عن رواية بنفس العنوان .

٧ - الساعة تدق العاشرة - ١٩٧٤ (بركات) س،ح: محمد مصطفى سامى، عن رواية بنفس العنوان . كتاب اليوم - ١٩٧٠ .

□ أمينة الصاوى (١٩٢٢ - ١٩٨٩) :

* زوجة من باريس - ١٩٦٦ (عاطف سالم) س،ح : عبد الحى أديب ، أ. الصاوى عن أقصوصة بنفس العنوان .

□ أندرية شديد (١٩٢٨ –) :

* اليوم السادس – ١٩٨٦ (يوسف شاهين) س: يوسف شاهين . عن رواية بنفس العنوان مترجمة إلى العربية بواسطة حمادة إبراهيم – روايات عالمية ١٩٦٨ .

□ توفيق الحكيم (١٨٩٨ – ١٩٨٨) :

١ – رصاصة فى القلب – ١٩٤٤ (محمد كريم) س: محمد كريم . ح: ت . الحكيم عن مسرحية بنفس العنوان . منشورة عام ١٩٢٨ .
٢ – الرباط المقدس – ١٩٦٠ (محمود ذو الفقار) س،ح: يوسف جوهر عن رواية بنفس العنوان – مكتبة الآداب ١٩٤٤ .
٣ – الأيدى الناعمة – ١٩٦٣ (محمود ذو الفقار) س،ح: يوسف جوهر عن مسرحية بنفس العنوان – المطبعة النموذجية ١٩٥٤ .
٤ – طريد الفردوس – ١٩٦٥ (فطين عبد الوهاب) س: على الزرقانى . ح: بكر الشرقاوى عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «ليلة الزفاف» – المطبعة النموذجية ١٩٦٤ .
٥ – ليلة الزفاف – ١٩٦٦ (بركات) س،ح: يوسف عيسى . عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «ليلة الزفاف» المطبعة النموذجية ١٩٦٤ .
٦ – الخروج من الجنة – ١٩٦٧ (محمود ذو الفقار) س،ح: محمد يوسف .
٧ – يوميات نائب فى الأرياف – ١٩٦٩ (توفيق صالح) س: الفريد فرج، ت. صالح، ح: الفريد فرج ، عن رواية بنفس العنوان – مكتبة الآداب – ١٩٣٧ .
٨ – المرأة التى غلبت الشيطان – ١٩٧٢ (يحيى العلمى) س.ح: يحيى العلمى عن أقصوصة بنفس العنوان .

٩ - العش الهادى - ١٩٧٦ (عاطف سالم) . س،ح: مصطفى محرم . عن مسرحية بنفس العنوان - المطبعة النموذجية ١٩٥٤ .

١٠ - حكاية وراء كل باب - (أريد أن أقتل) ، (النائبة المحترمة) - ١٩٧٩ . (سعيد مرزوق) س: سعيد مرزوق ، عن مسرحيات من فصل واحد «مسرح المجتمع» .

١١ - عصفور الشرق - ١٩٨٦ (يوسف فرنسيس) س: يوسف فرنسيس . عن روايتى «عصفور من الشرق» ، «يوميات نائب فى الأرياف» ، مكتبة الآداب ١٩٣٨ .

☐ ثروت أباظة (١٩٢٧ -) :

١ - هارب من الأيام - ١٩٦٥ (حسام الدين مصطفى) س،ح : فايق اسماعيل . منشورة فى مؤلفات ثروت أباظة ، جـ١ هيئة الكتاب ١٩٧٥ . (ط١ ١٩٦٢) .

٢ - شئ من الخوف - ١٩٦٩ (حسين كمال) س،ح: صبرى عزت ، عبد الرحمن الأبنودى - منشورة فى مؤلفات ثروت أباظة جـ٣ هيئة الكتاب ١٩٧٨ (ط١ ١٩٦٣) .

٣ - ثم تشرق الشمس - ١٩٧١ (أحمد ضياء الدين) ، س: أحمد عبد الوهاب ح: ثروت أباظة . منشورة فى مؤلفات ثروت أباظة جـ٢ ، ١٩٧٨ .

٤ - لقاء هناك - ١٩٧٦ (أحمد ضياء الدين) س: أحمد عبد الوهاب ، ح: ث. أباظة . منشورة فى مؤلفات ثروت أباظة جـ٢ ، هيئة الكتاب ١٩٧٨ .

٥ – أمواج بلا شاطئ – ١٩٧٦ (أشرف فهمى) س،ح: مصطفى محرم ، عن رواية ، أمواج ولا شاطئ ، منشورة فى مؤلفات ثروت أباظة ، هيئة الكتاب ١٩٧٨ .

٦ – جذور فى الهواء – ١٩٨٦ (يحيى العلمى) س،ح: نبيل غلام ، منشورة فى مؤلفات ثروت أباظة ، هيئة الكتاب ١٩٧٨ .

❑ جاذبية صدقى (١٩٢٥ –   ) :

* صابرين – ١٩٧٥ (حسام الدين مصطفى) س ، ح : أحمد صالح . عن أقصوصه بنفس العنوان من كتاب اليوم ١٩٨٥ .

❑ جرجى زيدان (١٨٦١ – ١٩١٤) :

* شجرة الدر – ١٩٣٥ (أحمد جلال) س: أحمد جلال ، عن رواية بنفس العنوان دار الهلال ١٩١٤ .

❑ جليل البندارى (١٩٠٨ – ١٩٦٨) :

* شفيقة القبطية – ١٩٦٣ (حسن الإمام) س ، ح : محمد مصطفى سامى ، عن رواية بنفس الإسم عام ١٩٦٢ .

❑ جمال حماد (١٩٢٥ –   ) :

١ – غروب وشروق – ١٩٧٠ (كمال الشيخ) س ، ح : رأفت الميهى ، عن رواية بنفس العنوان .

٢ – وثالثهم الشيطان – ١٩٧٠ (كمال الشيخ) س ، ح : أحمد عبد الوهاب، يوسف فرنسيس . عن رواية بنفس العنوان – روايات الهلال ١٩٧٥ .

□ **جمال الغيطانى (١٩٤٥ –) :**

* أيام الرعب – ١٩٨٨ (سعيد مرزوق) س ، ح : يسرى الجندى ، عن أقصوصة بنفس العنوان فى مجموعة ، أوراق شاب عاش منذ ألف عام ، كتاب الطليعة – مارس ١٩٦٩ .

□ **حسن رشاد (١٩١٦ – ١٩٧٨) :**

١ – سر الهارية – ١٩٦٣ (حسام الدين مصطفى) س،ح: فايق اسماعيل عن قصة بنفس العنوان .

٢ – عاشقة نفسها – ١٩٧٢ (منير التونى) س،ح: بكر الشرقاوى .

□ **حسن محسب (١٩٣٨ –) :**

* وراء الشمس – ١٩٧٨ (محمد راضى) س،ح: حسن محسب . عن رواية بنفس العنوان . روايات الهلال ١٩٧٥ .

□ **حسين مؤنس (١٩١٠ – ١٩٩٦) :**

* كلهم فى النار – ١٩٧٨ (أحمد السبعاوى) س،ح: صبرى عزت عن أقصوصة بنفس العنوان .

□ **حنيفة فتحى (١٩٣٦ –) :**

١ – سكة العاشقين – ١٩٧٨ (حسن الصيفى) س،ح: محمد عثمان . عن روايه بنفس العنوان .

٢ – رغبات ممنوعة – ١٩٧٩ (أشرف فهمى) س : صبرى موسى .

❑ **خيرى شلبى (١٩٣٨ -) :**

١ - الشطار - ١٩٩٤ (نادر جلال) س،ح : بشير الديك . عن رواية بنفس العنوان - هيئة الكتاب ١٩٨٣ .

٢ - سارق الفرح - ١٩٩٥ (داوود عبد السيد) س،ح : داوود عبد السيد ، عن قصة قصيرة من مجموعة « سارق الفرح » ، دار الفكر ١٩٨٥ .

❑ **زينب صادق (١٩٣٤ -) :**

* ابتسامة واحدة تكفى - ١٩٧٨ (محمد بسيونى) س،ح : مصطفى بركات ، محمد بسيونى . عن رواية « يوم بعد يوم » روايات الهلال ١٩٦٨ .

❑ **سعاد زهير (١٩٢٤ -) :**

* اعترافات امرأة - ١٩٧١ (سعد عرفه) س،ح : سعيد مرزوق ، بكر الشرقاوى ، محمود صبحى . عن رواية «اعترافات امرأة مسترجلة» - الكتاب الذهبى ١٩٦١ .

❑ **سعد مكاوى (١٩١٦ - ١٩٨٥) :**

١ - أبواب الليل - ١٩٦٩ (حسن رضا) س،ح : سعد مكاوى عن أقصوصة من مجموعة بنفس العنوان - الدار القومية - ١٩٦٥ .

٢ - شهيرة - ١٩٧٥ (عدلى خليل) س،ح : مصطفى كامل . عن رواية بنفس العنوان . دار المعارف سلسلة اقرأ .

❑ سكينة فؤاد (١٩٣٨ -) :

* ليلة القبض على فاطمة - ١٩٨٤ (بركات) س : بركات. ح : عبد الرحمن فهمي . عن قصة قصيرة بنفس العنوان فى كتاب ، ليلة القبض على فاطمة ، كتاب اليوم ١٩٨٠ .

❑ سلمى شلاش (١٩٤٠ -) :

١ - الحب قبل الخبز أحيانا - ١٩٧٧ (سعد عرفة) س،ح : أحمد صالح . عن رواية بنفس العنوان . الكتاب الذهبى ١٩٧٤ .

٢ - أنا فى عينيه - ١٩٨١ (سعد عرفة) س،ح : أحمد صالح . عن رواية بنفس العنوان . الكتاب الذهبى ١٩٨٠ .

❑ سلوى بكر (١٩٤٧ -) :

* كارت أحمر - ١٩٩٤ (أسامة الكرداوى) س : أسامة الكرداوى - عن رواية ، العربة الذهبية ، سيناء للنشر ١٩٩١ .

❑ سميرة خاشقجى (١٩٣٠ - ١٩٨٦) :

* بريق عينيك - ١٩٨٢ (محمود عبد العزيز) س،ح : أحمد صالح عن رواية بنفس العنوان - المكتب التجارى - بيروت ١٩٦٣.

❑ سنية قراعة :

* رابعة العدوية - ١٩٦٣ (عاطف سالم) س،ح : سنية قراعة . عن رواية بنفس الاسم ١٩٦١ .

❑ شوقى عبد الحكيم (١٩٣٤ -) :

* شفيقة ومتولى - ١٩٧٨ - على بدرخان ، س،ح : صلاح جاهين ، عن مسرحية بنفس العنوان . هيئة الكتاب .

□ صالح جودت (١٩١٢ - ١٩٧٦) :

١ - أيـــام شـــبابى - ١٩٥٠ (جمـــال مدكـــور) س : ج . مدكور . ح : ص . جودت ، عن رواية بنفس العنوان .

٢ - الدمـــوع فى عيـــون ضـــاحكة - ١٩٧٧ (أحـمـد ضـيـاء الـدين) س،ح : عزت الأمير ، عن رواية «بنات الليل» ، مكتبة النهضة .

٣ - الشبـاك - ١٩٨٠ (كـمـال صـلاح الدين) س،ح : مـصطفى كـامل . عن رواية بنفس العنوان ، روايات الهلال ١٩٧٢ .

□ صالح مرسى (١٩٢٩ - ١٩٩٦) :

١ - ثورة اليـمن - ١٩٦٦ (عـاطف سالم) س،ح : على الزرقـانـى ، على عيسى. عن رواية منشورة فى روز اليوسف ١٩٦٤ .

٢ - السيد البلطى - ١٩٦٩ (توفيق صالح) س : ت . صالح ، ح : صالح مـرسى ، تـوفـيق صـالح . عن رواية ، زقـاق السـيـد البلطى ، الكـتـاب الذهبى-١٩٦٣ .

٣ - الكـداب - ١٩٧٥ (صـلاح أبو سـيـف) س،ح : صـــالح مـرسى . عن رواية بنفس العنوان - الكتاب الذهبى - ١٩٦٦ .

٤ - الصعود إلى الهاوية - ١٩٧٨ (كمال الشيخ) س،ح : صالح مرسى ، ماهر عبد الحميد . عن أقصوصة بنفس العنوان، كتاب الهلال ١٩٧٥ .

□ صبرى موسى (١٩٣٢ -) :

* حـادث النصف متـر - ١٩٨٣ (أشرف فهمى) س،ح : صبرى مـوسى عن رواية بنفس العنوان - الكتاب الذهبى - ١٩٦١ .

❑ **صلاح حافظ (١٩٢٥ - ١٩٩٢) :**

* المتمــــردون - ١٩٦٨ (توفيــق صـــالح) س : توفيـــق صـــالح . ح : ت . صـالح ، ص . حـافظ ، مـحـمـد عـثـمـان ، عن رواية بنفس العنوان ، روايات الهلال ١٩٦٥ .

❑ **صلاح ذهني (١٩١٠ - ١٩٥٣) :**

* كدت أهدم بيتى - ١٩٥٤ (أحمد كامل مرسى) س : أ . ك. مرسى ، ص. ذهنى عن أقصوصة بنفس العنوان .

❑ **طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) :**

١ - ظهور الإسلام - ١٩٥١ (إبراهيم عز الدين) س : إبراهيم عز الدين . ح : طه حسين . عن كتاب «الوعد الحق» - دار المعارف ١٩٤٥ .

٢ - دعـاء الكروان - ١٩٥٩ (بركـات) س،ح : يوسـف جـوهـر . عن رواية بنفس العنوان ط١ ١٩٣٤ - دار المعارف .

٣ - الحب الضـائع - ١٩٧٠ (بـركـات) س،ح : يوسف جـوهر عن رواية بنفس العنوان - دار المعارف .

❑ **عادل كامل (١٩١٦ -) :**

* البعض يعيش مرتين - ١٩٧١ (كمـال عطيـة) س ، ح : كمال عطية عن مسرحية «ملك من شعاع» ١٩٤٣ .

❑ **عبد الحميد جودة السحار (١٩١٣ - ١٩٧٤) :**

١ - بافكر فى اللى ناسينى - ١٩٥٩ (حسام الدين مصطفى) س : محمد عثمان . عن رواية « المستنقع » .

٢ – أم العروسة – ١٩٦٣ (عاطف سالم) س : عبد الحى أديب.
ح : عبد الحميد جودة السحار . عن رواية بنفس العنوان ، مكتبة مصر ١٩٦٢ .

٣ – النصف الآخر – ١٩٦٧ (أحمد بدرخان) س : عبد الحميذ ج. السحار.
ح : محمد عفيفى . عن رواية بنفس العنوان .

٤ – فجر الإسلام – ١٩٧١ (صلاح ابو سيف) س : ع. ج. السحار ، صلاح أبو سيف . ح : ع. ج. السحار . عن كتاب ، محمد رسول الله والذين معه، مكتبة مصر – ١٩٦٦ .

٥ – الحفيد – ١٩٧٤ (عاطف سالم) س : أحمد عبد الوهاب .
ح : عبد الحميد ج. السحار . عن رواية بنفس العنوان . كتاب اليوم ١٩٧٤ .

☐ عبد الرحمن الشرقاوى (١٩٢٠ – ١٩٨٧) :

١ – الأرض – ١٩٧٠ (يوسف شاهين) س،ح : حسن فؤاد . عن رواية بنفس العنوان – الكتاب الذهبى ١٩٥٤ .

٢ – الشوارع الخلفية – ١٩٧٤ (كمال عطية) س،ح : عبد المجيد ابو زيد عن رواية بنفس العنوان (مطبوعات هيئة الكتاب ١٩٨٠) .

☐ عبد الفتاح رزق (١٩٣٥ –) :

* جبر الخواطر – ١٩٩٩ (عاطف الطيب) س ، ح : بشير الديك . عن رواية بنفس العنوان . هيئة الكتاب .

☐ عبد الله الطوخى (١٩٢٦ –) :

* جفت الأمطار – ١٩٦٧ (سيد عيسى) س،ح : رأفت الميهى ، سيد عيسى عن أقصوصه بنفس العنوان من مجموعة ، داوود الصغير ، دار النشر المصرية ١٩٥٨ .

❑ عبد المنصف محمود

* جـريمـــة فى الحى الهــادى – ١٩٦٧ (حســـام الدين مـصـــطفى) س،ح : حسن رمزى ، السيد زيادة . عن رواية بنفس العنوان .

❑ عدلى فهيم (١٩٢٦ – ١٩٩٢) :

* الحساب يامدموازيل – ١٩٧٨ (أنور الشناوى) س،ح : صبرى عزت . عن رواية بنفس العنوان – الكتاب الذهبى – ١٩٧٤ .

❑ عزيز أرمانى :

* خذنى بعارى – ١٩٦٢ (السيد زيادة) س : السيد زيادة . ح : عزيز أرمانى . عن رواية « اغفر لى خطيئتى » ١٩٦٠ .

❑ على أحمد باكثير (١٩١٠ – ١٩١٩) :

١ – سـلامـة – ١٩٤٥ (توجـو مـزراحـى) س : ت.مـزراحـى . ح: بيـرم التـونسى ، عن رواية «سـلامـة والقس» ط١ ١٩٤٠ (مكـتـبـة مـصـر ١٩٧٧) .

٢ – مســمار جـحـا – ١٩٧٢ (إبراهـيم عمـارة) س : أنـــور وجـــدى . ح : إبراهيم الإبيارى – عن مسرحية « مسمار جحا » .

٣ – وا إســـلامـاه – ١٩٦١ (أنـدرو مـارتـون) س : روبـــرت أنـدروز ، ح : يوسف السباعى ، عن رواية بنفس العنـوان .

٤ – الشيماء – ١٩٧٢ (حسام الدين مصطفى) س : عبد السلام موسى ، صبرى موسى – عن رواية « الشيماء شادية الإسلام » مكتبة مصر .

❑ على الجارم : (١٨٨١ – ١٩٤٩) :

* فارس بنى حمدان – ١٩٦٦ (نيازى مصطفى) س: عبد الحى أديب . ح: محمد أبو سيف . عن رواية بنفس العنوان – دار المعارف ١٩٤٥ .

□ **على سالم (١٩٣٤ -) :**

* أغنية على الممر - ١٩٧٢ (على عبد الخالق) س،ح: مصطفى محرم ، عن مسرحية فصل واحد - دار الثقافة الجديدة ١٩٦٨ .

□ **عنايات الشربات :**

* الحب والصمت - ١٩٧٣ (عبد الرحمن الشريف) س: مسعود أحمد ، ح: سامى أمين عن رواية بنفس العنوان .

□ **فتحى أبو الفضل (١٩٢٠ - ١٩٨٦) :**

١ - خائفة من شئ ما - ١٩٧٩ (يحيى العلمى) س،ح: يحيى العلمى . عن رواية بنفس العنوان ١٩٧٧ .

٢ - ولكن شئ ما يبقى - ١٩٨٤ (محمد عبد العزيز) س،ح: أحمد صالح عن رواية بنفس العنوان ١٩٧٨ دار المعارف - ١٩٧٨ .

٣ - الحكم آخر الجلسة - ١٩٨٥ (محمد عبد العزيز) س،ح: أحمد صالح عن زواية ، لعنة الملائكة ، ١٩٨٠ .

٤ - الوحل - ١٩٨٧ (على عبد الخالق) س،ح: مصطفى محرم عن رواية «لا تغسلوا الوحل» كتاب اليوم ١٩٧٤ .

□ **فتحى غانم (١٩٢٥ - ١٩٩٩) :**

١ - الجبل - ١٩٦٥ (خليل شوقى) س: فتحى غانم ، خليل شوقى . ح: ف. غانم ، عن رواية بنفس العنوان - روايات الهلال ١٩٦٢ .

٢ - الرجل الذى فقد ظله - ١٩٦٨ (كمال الشيخ) س،ح: على الزرقانى . عن رواية بنفس العنوان ، الكتاب الذهبى ١٩٦٤ .

٣ - قليل من الحب كثير من العنف - ١٩٩٥ (رأفت الميهى) س،ح: رأفت الميهى عن رواية بنفس العنوان - روز اليوسف ١٩٩٢ .

❑ **فؤاد جندى (١٩٣١ - ١٩٩٨) :**

* وداعاً أيها الليل - ١٩٦٦ (حسن رضا) س: مصطفى محرم ، عن رواية بنفس العنوان - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ .

❑ **فوزية مهران (١٩٣١ -) :**

* بيت الطالبات - ١٩٦٧ (أحمد ضياء الدين) س: أحمد عبد الوهاب ، ح: فوزية مهران . عن أقصوصة ، بيت الطالبات ، الكتاب الذهبى ١٩٦١ .

❑ **كاتيا ثابت :**

* ولا عزاء للسيدات - ١٩٧٩ (بركات) س: بركات سمير عبد العظيم ، كاتيا ثابت . عن رواية بنفس العنوان - روايات الهلال ١٩٧٩ .

❑ **كمال الملاخ (١٩٢٠ - ١٩٨٧) :**

* قاهر الظلام - ١٩٧٩ (عاطف سالم) س،ح: رفيق الصبان - سمير عبد العظيم ، صبرى موسى . عن كتاب بنفس العنوان - كتاب أبو الهول ١٩٧٦ .

❑ **لطفى الخولى (١٩٢٨ -١٩٩٨) :**

* القضية - ١٩٦٨ (صلاح أبو سيف) س: ص. أبو سيف ، على عيسى، وفيه خيرى . ح: لطفى الخولى . عن مسرحية «القضية» (انظر مسرح لطفى الخولى - هيئة الكتاب ١٩٨٨) .

❑ **لطيفة الزيات (١٩٢٤ - ١٩٩٦) :**

* الباب المفتوح - ١٩٦٣ (بركات) س : يوسف عيسى ، بركات . ح: يوسف عيسى . مكتبة الأنجلو - ١٩٦٠ .

□ **مجيد طوبيا (١٩٣٨ -   ) :**

١ - أبنـاء الصـمت - ١٩٧٤ (مـحـمـد راضى) س،ح : مـجيـد طـوبيا . عن رواية بنفس العنوان - هيئة الكتاب ١٩٧٢ .

٢ - قفص الحريم - ١٩٨٦ (حسين كمال) س: رفيق الصبان . ح: مجيد طوبيا . عن رواية «ريم تصبغ شعرها» ١٩٤٨ .

□ **محمد التابعى (١٩٠١ - ١٩٧٦) :**

١ - عدو المرأة - ١٩٦٦ (محمود ذو الفقار) س،ح: محمد أبو سيف . عن رواية بنفس العنوان .

٢ - عندمـا نحب - ١٩٦٧ (فطين عـبـد الوهاب) س،ح: حـسين حلمى المهندس . عن رواية بنفس العنوان منشورة بروز اليوسف ١٩٧٨ .

□ **محمد جلال (١٩٢٩ -   ) :**

* قهوة المواردى - ١٩٨٢ - (هشام أبو النصر) س،ح: محسن زايد ، عن رواية بنفس العنوان منشورة بروز اليوسف ١٩٧٨ .

□ **محمد الحديدى (١٩٣٨ -   ) :**

* شبان هذه الأيام - ١٩٧٥ (عاطف سالم) س،ح: عبد الحى أديب ، عن رواية بنفس العنوان ، دار العلم والطباعة ١٩٧٣ .

□ **محمد صدقى (١٩٢٣ -   ) :**

* صور ممنوعة (كان) - ١٩٧٢ (أشرف فهمى) س،ح: رأفت الميهى. عن أقصوصة «أكبر من الحب» مجلة الإذاعة ١٩٥٨ .

❐ **محمد عبد الحليم عبد الله (١٩١٣ - ١٩٧٠) :**

١ - ليلة غرام - ١٩٥١ (أحمد بدرخان) ، س: أ. بدرخان - ح : صالح جودت . عن رواية «لقيطة» - دار الكتاب المصرى ١٩٤٥ .

٢ - عاشت للحب - ١٩٥٩ (السيد بدير) س: السيد بدير - ح: صالح جودت . عن رواية شجرة اللبلاب . دار الكتاب العربى - ١٩٥٠ .

٣ - غصن الزيتون - ١٩٦٢ (السيد بدير) ، س،ح: السيد بدير ، محمد عبد الحليم عبد الله ، محمد مصطفى سامى . عن رواية بنفس الاسم - مكتبة مصر - ١٩٥٥ .

٤ - سكون العاصفة - ١٩٦٥ (احمد ضياء الدين) ، س: نبيل غلام ح : م.ع. عبد الله عن رواية بنفس الاسم - مكتبة مصر ١٩٦٠ .

٥ - قصر فى الهواء - ١٩٨٠ (عبد الحليم نصر) ، س:عبد الحليم نصر ، ح : مأمون الشناوى ، عن رواية «الوشاح الأبيض» مكتبة مصر ١٩٥١ .

٦ - الليلة الموعودة - ١٩٨٤ (يحيى العلمى) س،ح: محمد أبو سيف ، شريف المنباوى - عن قصة بنفس الاسم - مكتبة مصر .

❐ **محمد عفيفى (١٩٢٢ - ١٩٨١) :**

١ - حكاية بنت اسمها مرمر - ١٩٧٢ (بركات) س،ح: بركات ، سيد خميس عن رواية بنفس الاسم . روايات الهلال ١٩٦٧ .

٢ - التفاحة والجمجمة - ١٩٨٦ (محمد أبو سيف) س،ح: محمد يوسف ، محمد أبو سيف عن رواية بنفس الاسم منشورة فى مجلة الكواكب ١٩٦٤ . ثم فى سلسلة اقرأ .

❐ **محمد فريد أبو حديد (١٨٩٣ - ١٩٦٧) :**

* عنتر بن شداد - ١٩٦١ (نيازى مصطفى) س: عبد العزيز سلام - نيازى مصطفى . ح: بيرم التونسى . عن رواية « أبو الفوارس » - دار المعارف ط٢٧ - ١٩٧٨ .

□ **محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) :**

١ - زينب - ١٩٣٠ (محمد كريم) س،ح : محمد كريم . عن رواية بنفس العنوان منشورة عام ١٩١٤ .

٢ - زينب - ١٩٥٢ (محمد كريم) س،ح : محمد كريم ، عبد الوارث عسرعن رواية منشورة فى كتاب الهلال ١٩٥٢ .

□ **محمد كامل حسن (١٩١٥ - ١٩٧٩) :**

١ - هذا هو الحب - ١٩٥٨ (صلاح أبو سيف) س،ح: محمد كامل حسن . عن رواية بنفس العنوان .

٢ - حب وإعدام - ١٩٥٦ (كمال الشيخ) س،ح محمد كامل حسن عن رواية بنفس العنوان .

٣ - هل أقتل زوجي - ١٩٥٨ (حسام الدين مصطفى) س،ح محمد كامل حسن عن رواية بنفس العنوان .

٤ - السابحة فى النار - ١٩٥٩ (محمد كامل حسن) س،ح محمد كامل حسن عن رواية بنفس العنوان .

٥ - أقوى من الحياة - ١٩٥٩ (محمد كامل حسن) س ، ح : محميد كامل حسن عن رواية يتفس العنوان .

□ **محمد مستجاب (١٩٣٨ -) :**

* الفاس فى الراس - ١٩٩٣ (وحيد مخيمر) عن رواية قصيرة النجعاوى.

محمد المنسى قنديل (١٩٤٦ -)

* فتاة من أسرائيل (ايهاب راضى) س، ح: ايهاب راضى عن رواية قصيرة باسم الوداعة والرعب منشورة فى رواية «بيع نفس بشرية» روايات الهلال ١٩٨٧ .

□ **محمود تيمور (١٨٩٤- ١٩٧٣) :**

١ - رابحة - ١٩٤٣ (نيازى مصطفى) س: ن. مصطفى . ح: بيرم التونسى . عن أقصوصة بنفس العنوان .

٢ – سلوى فى مهب الريح – ١٩٦٢ (السيد بدير) س: السيد بدير ، م. مصطفى سامى ، عن رواية بنفس العنوان .

٣ – شفاه غليظة – ١٩٩٢ (شريف يحيى) س،ح: عصام الجنبلاطى . عن أقصوصة من مجموعة «شفاه غليظة» الكتاب الذهبى – ١٩٥٥ .

☐ **محمود البدوى (١٩٠٨ – ١٩٨٠) :**

* زوجتى والكلب – ١٩٧١ (سعيد مرزوق) ، س،ح: سعيد مرزوق . عن أقصوصة «الفنار» من مجموعة «العربة الأخيرة» .

☐ **محمود دياب : (١٩٣٢ – ١٩٨٣)**

* الظلال فى الجانب الآخر – ١٩٧٥ (غالب شعث) س،ح: غ . شعث . عن مسرحية بنفس العنوان ١٩٧١ .

☐ **محمود كامل : (١٩١٦ – ١٩)**

* حياة الظلام – ١٩٤٠ (أحمد بدرخان) س: بدرخان . ح : محمود كامل . عن أقصوصة بنفس العنوان من كتاب «حياة الظلام» (أنظر الأعمال الكاملة للكاتب – هيئة الكتاب ١٩٧٥)

☐ **مصطفى أمين (١٩١٤ – ١٩٩٧)** ١٩٩٧

١ – معبودة الجماهير – ١٩٦٧ (حلمى رفلة) س: حلمى حليم . ح: محمد يوسف عن رواية بنفس العنوان ١٩٦٢ .

٢ – سنة أولى حب – ١٩٧٦ (صلاح أبو سيف وآخرون) س،ح: أحمد صالح عن رواية بنفس العنوان – المكتب المصرى الحديث – ١٩٧٤ .

☐ **مصطفى محمود (١٩٢١ -   ) :**

١ - المستحيل - ١٩٦٥ (حسين كمال) س: مصطفى محمود ، يوسف فرنسيس . ح: مصطفى محمود . عن رواية بنفس العنوان منشورة فى روايات الهلال ١٩٦٦ .

٢ - شلة الأنس - ١٩٧٦ (يحيى العلمى) س،ح: شريف المنباوى ، يحيى العلمى عن أقصوصة من مجموعة بنفس الاسم ١٩٦٥ .

☐ **موسى صبرى (١٩٢٥ - ١٩٩٢) :**

١ - الجبان والحب - ١٩٧٥ (حسن يوسف) س،ح : أحمد صالح . عن رواية بنفس العنوان - روايات الهلال ١٩٧٢ .

٢ - كفانى يا قلب - ١٩٧٧ (حسن يوسف) س: أحمد صالح . ح: موسى صبرى. عن رواية بنفس العنوان - المكتب المصرى الحديث - ١٩٧٦.

٣ - رحلة النسيان - ١٩٨١ (أحمد يحيى) س،ح: أحمد صالح . عن رواية بنفس العنوان .

٤ - دموع بلا خطايا - ١٩٨٠ (حسن يوسف) س: أحمد صالح . ح: موسى صبرى . عن رواية بنفس العنوان .

٥ - دموع صاحبة الجلالة - ١٩٩٢ (عاطف سالم) س،ح: أحمد صالح . عن رواية بنفس العنوان منشورة عام ١٩٨٨ بمجلة آخر ساعة .

☐ **نبيل خالد (١٩٤٠ -   ) :**

* هدى ومعالى الوزير - ١٩٩٥ (سعيد مرزوق) س،ح: سعيد مرزوق عن رواية بنفس العنوان - دار الشباب ١٩٩١ .

❑ نبيل راغب (١٩٤٠ -) :

١ - جبروت امرأة - ١٩٨٤ (نادر جلال) س،ح: فيصل ندا . عن رواية بنفس العنوان - مكتبة مصر ١٩٨٣ .

٢ - خيوط العنكبوت - ١٩٨٥ (عبد اللطيف زكى) س،ح: مصطفى محرم. عن رواية «البطانة» . مكتبة غريب ١٩٨١ .

٣ - غرام الأفاعى - ١٩٨٨ (حسام الدين مصطفى) س،ح: محمد خليل الزهار . عن رواية بنفس العنوان . مكتبة مصر ١٩٨٥ .

❑ نجيب الكيلانى (١٩٣١ - ١٩٩٥) :

* ليل وقضبان - ١٩٧٣ (أشرف فهمى) س،ح: مصطفى محرم . عن رواية بنفس العنوان .

❑ نعمان عاشور (١٩١٨ - ١٩٨٧) :

١ - الناس اللى تحت - ١٩٦٠ (كامل التلمسانى) س: كامل التلمسانى . ح: ن . عاشور عن مسرحية بنفس العنوان ١٩٥٨ (مسرح نعمان عاشور - هيئة الكتاب ١٩٧٤) .

٢ - برج المدابغ - ١٩٨٣ (أحمد السبعاوى) س،ح: أحمد صالح عن مسرحية بنفس العنوان (مسرح نعمان عاشور - هيئة الكتاب ١٩٧٤).

❑ نهاد شريف (١٩٣٢ -) :

* قاهر الزمن - ١٩٨٦ (كمال الشيخ) س،ح: أحمد عبد الوهاب . عن رواية بنفس العنوان - روايات الهلال ١٩٧٢ .

❑ هالة الحفناوى: (١٩٤٥ -)

* روعة الحب - ١٩٦٨ (محمود ذو الفقار) س،ح: محمد أبو يوسف عن رواية «العبير الغامض» ١٩٦٤ .

□ **وحيد غازى (١٩٣٧ –) :**

* مدام شلاطة – ١٩٨٦ (يحيى العلمى) س،ح: أحمد صالح عن رواية بنفس العنوان منشورة فى جريدة الأحرار ١٩٨٥ .

□ **نجيب محفوظ (١٩١١ –) :**

١ – بداية ونهاية – ١٩٦٠ (صلاح أبو سيف) س: صلاح عز الدين ، عن رواية بنفس العنوان – دار النشر للجامعيين ١٩٤٩ .

٢ – اللص والكلاب – ١٩٦٣ (كمال الشيخ) س: صبرى عزت ، كمال الشيخ . ح: صبرى عزت . عن رواية بنفس العنوان ، مكتبة مصر ١٩٦١ .

٣ – زقاق المدق – ١٩٦٣ (حسن الإمام) س،ح: سعد وهبة . عن رواية بنفس العنوان – مكتبة مصر ١٩٥٦ .

٤ – بين القصرين – ١٩٦٤ (حسن الإمام) س،ح: يوسف جوهر . عن رواية بنفس العنوان – مكتبة مصر ١٩٥٦ .

٥ – الطريق – ١٩٦٤ (حسام الدين مصطفى) س،ح: حسين حلمى المهندس . عن رواية بنفس العنوان . مكتبة مصر ١٩٦٣ .

٦ – القاهرة ٣٠ – ١٩٦٦ (صلاح أبو سيف) س: وفيه خيرى . ح: لطفى الخولى ، على الزرقانى . عن رواية «القاهرة الجديدة» . دار النشر للجامعيين ١٩٤٥ .

٧ – خان الخليلى – ١٩٦٦ (عاطف سالم) س: محمد مصطفى سامى . عن رواية بنفس العنوان – دار النشر للجامعيين ١٩٤٦ .

٨ – قصر الشوق – ١٩٦٧ (حسن الإمام) س،ح: م.م.سامى . عن رواية بنفس العنوان ، مكتبة مصر ١٩٥٧ .

٩ – السمان والخريف – ١٩٦٨ (حسام الدين مصطفى) س،ح: أحمد عباس صالح ، عن رواية بنفس العنوان – مكتبة مصر ١٩٦٢ .

١٠- ٣ قصص (دنيا الله) - ١٩٦٨ (إبراهيم الصحن) عن أقصوصة من كتاب بنفس العنوان «مكتبة مصر» ١٩٦٢ .

١١ - ميرامار -- ١٩٦٩ (كمال الشيخ) س،ح: ممدوح الليثى . عن رواية بنفس العنوان . مكتبة مصر ١٩٦٧ .

١٢- السراب - ١٩٧٠ (أنور الشناوى) س،ح: على الزرقانى . عن رواية بنفس العنوان . دار النشر للجامعيين ١٩٤٨ .

١٣- ثرثرة فوق النيل - ١٩٧١ (حسين كمال) س،ح: ممدوح الليثى . عن رواية بنفس العنوان . مكتبة مصر ١٩٦٩ .

١٤- صور ممنوعة (صورة) - ١٩٧٢ (مدكور ثابت) س،ح: رأفت الميهى . عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «خمارة القط الأسود» مكتبة مصر ١٩٦٩ .

١٥- السكرية - ١٩٧٣ (حسن الإمام) س،ح: ممدوح الليثى . عن رواية بنفس العنوان . مكتبة مصر ١٩٥٧ .

١٦- الشحات - ١٩٧٣ (حسام الدين مصطفى) س،ح: أحمد عباس صالح . عن رواية «الشحاذ» مكتبة مصر ١٩٦٥ .

١٧- أميرة حبى أنا - ١٩٧٤ (حسن الإمام) س،ح: صلاح جاهين ، ممدوح الليثى . عن مجموعة «المرايا» ، مكتبة مصر ١٩٧٢ .

١٨- الحب تحت المطر - ١٩٧٥ (حسين كمال) س،ح: ممدوح الليثى . عن رواية بنفس العنوان - مكتبة مصر ١٩٧٤ .

١٩- «الكرنك» - ١٩٧٥ (على بدرخان) س،ح: صلاح جاهين، ممدوح الليثى . عن رواية بنفس العنوان - مكتبة مصر ١٩٧٤ .

٢٠- المذنبون - ١٩٧٦ (سعيد مرزوق) س،ح: ممدوح الليثى .

٢١- الشريدة - ١٩٨٠ (أشرف فهمى) س،ح: أحمد صالح . عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «همس الجنون» ١٩٣٩ .

٢٢- فتوات بولاق - ١٩٨١ (يحيى العلمى) س،ح: وحيد حامد . عن أحد فصول رواية «أولاد حارتنا» دار الآداب - بيروت - ١٩٦٦ .

٢٣- الشيطان يعظ - ١٩٨١ (أشرف فهمى) س،ح : أحمد صالح عن أقصوصة «الرجل الثانى» من مجموعة «الشيطان يعظ» مكتبة مصر ١٩٧٩ .

٢٤- أهل القمة - ١٩٨٢ (على بدرخان) س،ح: على بدرخان ، مصطفى محرم . عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «الحب فوق هضبة الهرم» مكتبة مصر ١٩٧٩ .

٢٥- وكالة البلح - ١٩٨٣ (حسام الدين مصطفى) س:م. محرم . حوار : شريف المنباوى عن أقصوصة «أهل الهوى» نشرت أيضا فى روايات الهلال نوفمبر ١٩٨٨ .

٢٦- أيوب - ١٩٨٤ (هانى لاشين) س،ح: محسن زايد . عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «الشيطان يعظ» مكتبة مصر ١٩٧٩ .

٢٧- الخادمة - ١٩٨٤ (أشرف فهمى) س،ح: مصطفى محرم . عن أقصوصة «زيارة» من مجموعة «خمارة القط الأسود» مكتبة مصر ١٩٦٩ .

٢٨- دنيا الله - ١٩٨٥ (حسن الإمام) س،ح: مصطفى محرم . عن أقصوصة من كتاب بنفس العنوان ، مكتبة مصر - ١٩٦٢ .

٢٩- شهد الملكة - ١٩٨٥ (حسام الدين مصطفى) س: مصطفى محرم . ح: بهجت قمر . عن الحكاية السادسة «شهد الملكة» من «الحرافيش» مكتبة مصر ١٩٧٧ .

٣٠- المطارد-١٩٨٥ (سمير سيف) س،ح: أحمد صالح، سمير سيف . عن الحكاية الرابعة . بنفس العنوان من «الحرافيش» مكتبة مصر ١٩٧٧ .

٣١- التوت والنبوت-١٩٨٦ (نيازى مصطفى) س،ح: عصام الجنبلاطى . عن الحكاية العاشرة بنفس العنوان من «الحرافيش» مكتبة مصر١٩٧٧ .

٣٢- الحب فوق هضبة الهرم - ١٩٨٦ (عاطف الطيب) س،ح: مصطفى محرم ، عن أقصوصة من مجموعة بنفس العنوان ، مكتبة مصر ١٩٧٩ .

٣٣- الحرافيش - ١٩٨٦ (حسام الدين مصطفى) س،ح: أحمد صالح . عن الحكاية الثالثة من كتاب «الحرافيش» بعنوان «الحب والقضبان» مكتبة مصر ١٩٧٧ .

٣٤- الجوع - ١٩٨٦ (على بدرخان) س،ح: مصطفى محرم . عن الحكاية التاسعة من «الحرافيش» مصر مكتبة ١٩٧٧ .

٣٥- عصر الحب - ١٩٨٦ (حسن الإمام) س،ح: عصام الجنبلاطى ، عن رواية بنفس العنوان - مكتبة مصر ١٩٧٧ .

٣٦- وصمة عار - ١٩٨٦ (أشرف فهمى) س،ح: مصطفى محرم عن رواية «الطريق» مكتبة مصر ١٩٦٤ .

٣٧- أصدقاء الشيطان - ١٩٨٨ (أحمد ياسين) س،ح: إبراهيم الموجى . عن «جلال صاحب الجلالة» من «الحرافيش» ، مكتبة مصر ١٩٧٧ .

٣٨ - قلب الليل - ١٩٨٩ (عاطف الطيب) س،ح: محسن زايد . عن رواية بنفس العنوان - مكتبة مصر ١٩٧٥ .

٣٩- ليل وخونة - ١٩٩٠ (أشرف فهمى) س،ح: أحمد صالح . عن رواية «اللص والكلاب» ، مكتبة مصر ١٩٦١ .

٤٠- نور العيون-١٩٩١ (حسين كمال) س،ح: وحيد حامد عن قصة «نور الفجر» من مجموعة «الحب فوق هضبة الهرم» . مكتبة مصر ١٩٧٩ .

٤١- سمارة الأمير - ١٩٩٢ (أحمد يحيى) س،ح: مصطفى محرم . عن أقصوصة بنفس الاسم من مجموعة «الحب فوق هضبة الهرم» مكتبة مصر ١٩٧٩ .

□ **يحيى حقى (١٩٠٥ - ١٩٩٢) :**

١ - ٣ قصص إفلاس خاطبة - ١٩٦٨ (محمد نبيه) س،ح: إسماعيل القاضى ، عن أقصوصة بنفس العنوان .

٢ - البوسطجى - ١٩٦٨ (حسين كمال) س: صبرى موسى ، دينا البابا . ح: صبرى موسى ، عن أقصوصة مجموعة «دماء وطين» دار المعارف ١٩٤٥ .

٣ - قنديل أم هاشم - ١٩٦٨ (كمال عطية) س،ح: صبرى موسى ، عن أقصوصة من مجموعة «قنديل أم هاشم» ، دار المعارف ١٩٤٥ .

٤ - امرأة ورجل - ١٩٧١ (حسام الدين مصطفى) س،ح: صبرى عزت ، فيصل ندا ، عن أقصوصة «أبو فودة» من مجموعة « دماء وطين » ، دار المعارف ١٩٧٥ .

□ **يحيى الطاهر عبد الله (١٩٤٠ - ١٩٨٢) :**

* الطوق والإسورة - ١٩٨٦ (خيرى بشارة) س: يحيى عزمى ، خ بشارة ح: عبد الرحمن الأبنودى عن رواية بنفس العنوان، هيئة الكتاب ١٩٧٥ .

□ **يوسف إدريس (١٩٢٧ - ١٩٩١) :**

١ - لا وقت للحب - ١٩٦٣ (صلاح أبو سيف) س: لوسيان لامبير ح: ى. إدريس عن رواية «قصة حب» - الكتاب الذهبى ١٩٥٧ .

٢ - سجين الليل - ١٩٦٣ (محمود فريد) س،ح : ى إدريس ، بهجت قمر. عن أقصوصة «الغريب أبو أحمد» من مجموعة «آخر الدنيا» .

٣ - الحرام - ١٩٦٥ (بركات) س،ح : سعد الدين وهبة . عن رواية بنفس العنوان - الكتاب الذهبى ١٩٥٩ .

٤ - العيب - ١٩٦٧ (جلال الشرقاوى) س ، ح : رمضان خليفة يوسف إدريس . عن رواية بنفس العنوان ١٩٦٤ .

٥ – ٣ قصص – ١٩٦٨ (حسن رضا) س ، ح : بكر الشرقاوى . عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «أرخص ليالى» – الكتاب الذهبى ١٩٥٤ .

٦ – حادثة شرف – ١٩٧٢ (شفيق شامية) س ، ح : يوسف إدريس . عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «حادثة شرف» .

٧ – قاع المدينة – ١٩٧٢ (حسام الدين مصطفى) س،ح : أحمد صالح. عن رواية قصيرة بنفس العنوان من مجموعة «قاع المدينة» .

٨ – النداهة – ١٩٧٥ (حسين كمال) س ، ح : مصطفى كامل ، عاصم توفيق . عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة « النداهة ، روايات الهلال ، ١٩٦٩ .

٩ – على ورق سلوفان – ١٩٧٥ (حسين كمال) س ، ح : كوثر هيكل . عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة « بيت من لحم » .

١٠ – العسكرى شبراوى – ١٩٨٢ (بركات) س ، ح : أحمد الخطيب . عن أقصوصة « شوار » من مجموعة «أرخص ليالى» – الكتاب الذهبى ، ١٩٥٤ .

١١ – عنبر الموت – ١٩٨٩ (أشرف فهمى) س ، ح : مصطفى محرم عن تحقيق صحفى منشور بالأهرام .

١٢ – حلاوة الروح – ١٩٨٩ (أحمد فؤاد درويش) س ، ح : أحمد فؤاد درويش ، عن أقصوصة « العسكرى الأسود » من مجموعة « بيت من لحم » .

□ **يوسف جوهر (١٩١١ –) :**

١– عودة القافلة – ١٩٤٥ (أحمد بدرخان) عن رواية جراح عميقة.

٢– أرضنا الخضراء – ١٩٥٦ (أحمد ضياء الدين س، ح: ى. جوهر. عن قصة قصيرة منشورة فى مجلة الاثنين.

٣– أمهات فى المنفى – ١٩٨١ (محمد راضى) س، ح: ى . جوهر. عن رواية بنفس الاسم – مطبوعات كتابى.

٤- موعد مع القدر – ١٩٨٦ (محمد راضى) س،ح: ى . جوهر . عن قصة قصيرة منشورة فى الأهرام .
٥- الفضيحة – ١٩٩٢ (فاروق الرشيدى) س،ح: ى . جوهر . عن قصة قصيرة منشورة فى الأهرام .
٦- سواق الهانم – ١٩٩٤ (حسن حافظ) س،ح: ى . جوهر . عن قصة قصيرة منشورة فى الأهرام .

❑ يوسف السباعى (١٩١٧ – ١٩٧٨) .

١ – أخلاق للبيع – ١٩٥٠ (محمود ذو الفقار) س: أبو السعود الإبيارى ، محمود ذو الفقار. ح: أبو السعود الإبيارى. عن رواية « أرض النفاق » . مكتبة الخانجى ١٩٤٩ .
٢ – أرض النفاق – ١٩٦٨ (فطين عبد الوهاب) س،ح: سعد الدين وهبة . عن « أرض النفاق » . الخانجى ١٩٤٩ .
٣ – آثار على الرمال – ١٩٥٤ (جمال مدكور) س: جمال مدكور . ح: يوسف السباعى . عن رواية «فديتك يا ليلى» الخانجى ١٩٥٣ .
٤ – إنى راحلة – ١٩٥٥ (عز الدين ذو الفقار) س: عز الدين ذو الفقار . ح: يوسف السباعى. عن رواية بنفس العنوان، مكتبة الخانجى ١٩٥٠.
٥ – رد قلبى – ١٩٥٦ (عز الدين ذو الفقار) س: عز الدين ذو الفقار . ح: يوسف السباعى . عن رواية بنفس العنوان – الخانجى ١٩٥٤ .
٦ – بين الاطلال – ١٩٥٩ (عز الدين ذو الفقار) س:ع. ذو الفقار . ح: محمد عثمان . عن رواية بنفس العنوان – الخانجى ١٩٥٢ .
٧ – أم رتيبة – ١٩٥٩ (السيد بدير) س: السيد بدير ، شريف والى . ح: السيد بدير . عن مسرحية بنفس العنوان . مكتبة الخانجى ١٩٥١ .
٨ – جمعية قتل الزوجات – ١٩٦٢ (حسن الصيفى) س،ح: يوسف السباعى. عن مسرحية بنفس العنوان ، الخانجى ١٩٥٢ .

٩ – مبكى العشاق – ١٩٦٦ (حسن الصيفى) س: محمد عثمان . عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «مبكى العشاق» . الخانجى ١٩٥٠ .

١٠– نادية – ١٩٦٩ (أحمد بدرخان) س: رمضان خليفة . ح: يوسف السباعى عن رواية بنفس العنوان ١٩٦٠ .

١١– نحن لا نزرع الشوك – ١٩٧٠ (حسين كمال) س: أحمد صالح ، ح: يوسف السباعى . عن رواية بنفس العنوان – الخانجى ١٩٦٨ .

١٢– جفت الدموع – ١٩٧٥ (حلمى رفلة) س،ح: محمد أبو يوسف ، فيصل ندا ، صالح مرسى. عن رواية بنفس العنوان، الخانجى ١٩٥٢ .

١٣– السقا مات ١٩٧٧ (صلاح أبو سيف) س،ح: محسن زايد ، عن رواية بنفس العنوان – الكتاب الذهبى ١٩٥٢ .

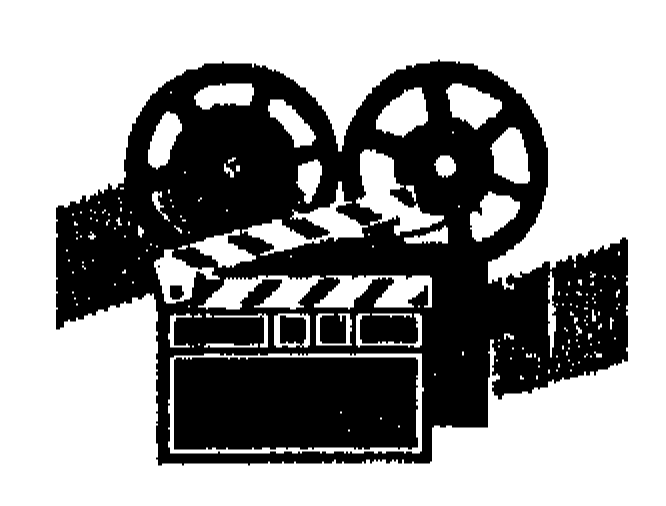
١٤– العمر لحظة ١٩٧٨ (محمد راضى) س: وجيه نجيب . ح: عطية محمد ، عن رواية بنفس العنوان الخانجى ١٩٧٣ .

١٥– أذكرينى ١٩٧٨ (بركات) س: رفيق الصبان ، ح: يوسف السباعى . عن رواية «بين الأطلال» ، الخانجى ١٩٥٢ .

☐ يوسف القعيد (١٩٤٤ –) :

١ – المواطن مصرى – ١٩٩١ (صلاح أبو سيف) س،ح: محسن زايد عن رواية «الحرب فى بر مصر» – دار ابن رشد – بيروت ١٩٧٧ .

٢ – زيارة السيد الرئيس – ١٩٩٤ (منير راضى) ، س: بشير الديك ، أحمد عبد الله . عن رواية «يحدث فى مصر الآن» ، ١٩٧٦ .



الفهرس

المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود ولاموعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل . للشاب . للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية ومازال الحلم يخطو ويكبر ويتعاظم ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد بأن مصر كانت ومازالت وستظل وطن الفكر المتحرر وال[illegible] والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك

مكتبة الأسرة

1999